TRATTATO

DI

ELOQUENZA E POESIA

SCRITTO PER USO DELLE SCUOLE

Dal Canonico Raffaele Masi

E DIVISO IN DUE PARTI

ESTETICA E CRITICA

SECONDA EDIZIONE
molto mutata dalla prima

Parte I.

NAPOLI
Presso Vincenzo Puzziello Libraio-Editore
Strada Toledo n. 346.
1851

QUESTE CARTE L'AUTORE
CON AFFETTO DI MAESTRO E DI AMICO
A' SUOI CARISSIMI SCOLARI
INDIRIZZA E RAPPRESENTA

Quamobrem mirari desinamus, quae causa sit eloquentium paucitatis, quum ex iis rebus universis eloquentia constet, quibus in singulis elaborare permagnum est. Hortemurque potius liberos nostros, caeterosque, quorum gloria nobis et dignitas cara est, ut animo rei magnitudinem complectantur; neque iis aut praeceptis aut magistris aut exercitationibus, quibus utuntur omnes, sed aliis quibusdam, se, id quod expetunt, consequi posse confidant.

Cic. de Orat. L. 1° §. 5.

Quindi non più ci rechi meraviglia, se il numero degli oratori è sì scarso; dacchè di tante svariate cose l'eloquenza si compone, che a studiare in una soltanto di esse sarebbe pure assai. Confortiamo piuttosto i nostri figliuoli, e coloro, la cui gloria e dignità ci è cara, a comprender con l'animo la grandezza dell'arte; nè con le teoriche co' maestri e colle esercitazioni, che tutti usano, ma con altre ben differenti, confidino di conseguire ciò che essi cercano.

ALLA GIOVENTÙ STUDIOSA

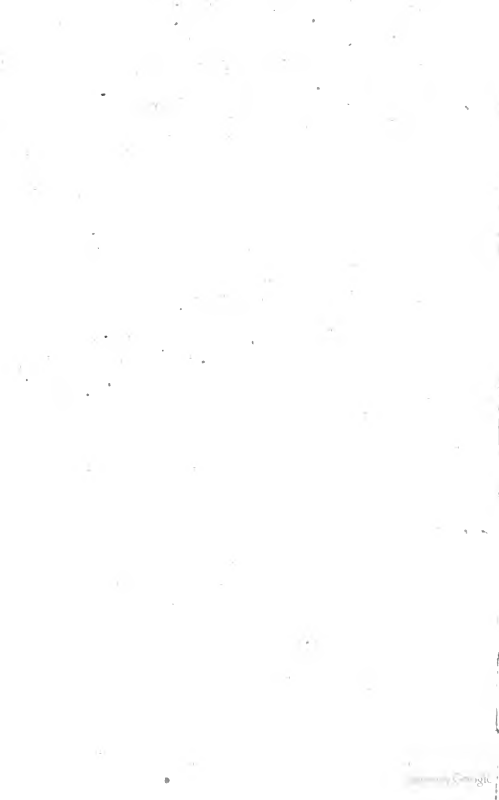
Questa seconda edizione del mio Trattato, che pure a voi intitolo, o giovani, è in molte parti diversissima dalla prima che pubblicai nel 1840. Quando mi posi a quel lavoro, io non ebbi nell'animo di trattare amplamente del bello, entrando nelle riposte origini di esso, e per via di metodo stabilirne le basi; imperciocchè pensai che questo esser dovea il campo dell'insegnamento supremo, al quale hanno i giovani ad accostarsi quando son già ammaestrati in filosofia. Ma fu mio intendimento, parlarvi del bello così come ci è dato vagheggiarlo incarnato nella natura o nell'arte, addestrarvi a discernerlo in qualunque forma si riveli, dispor l'animo vostro ad accoglierlo caldeggiarlo, inebriarsi quasi dell' affetto che inspira; e così per via agevole e piana menarvi alla conoscenza di que' principii che dell'arte son fondamento. E questo mi parve metodo acconcio per giovanetti, usciti appena dalle scuole di lettere, negli anni fervorosi della prima adolescenza, età tutta audacia e gagliardia, spontanea e non riflessiva, giacchè se la virtù dell'intelletto non si è ancora piegata a riflettere ed esaminare, si ha invece la fantasia aperta alle immagini, ed il cuore accendibile a qualunque affetto. Però non potei tutto recare ad effetto il mio pensiere, chè le forze non rispondevano affatto alla volontà. Posto ad insegnare in età giovanissima, con pochi mezzi di procacciarmi conoscenze, con niun conforto di esempii, e costretto a dettar precipitosamente, io non feci come avrei dovuto fare, e talvolta pure come avrei potuto.

Ora, poi che mi si è fatto agio di mettere nuovamente a stampa il mio lavoro, mi son recato a dovere di portarci que' miglioramenti, che l'età più posata, e studii meno acerbi mi consentono. E principalmente ho rifatto quasi da capo a fondo la parte prima, ove si pongono le teoriche fondamentali così intorno al bello delle arti in genere, come intorno all'Eloquenza alla Poesia ed allo Stile. In proposito del bello non dico ho restaurato, ma interamente ho supplito con un'altro lavoro al primo; ed avendo riguardo al fine cui tende questo mio libro, mi son tenuto lontano da quella triviale futilità che si pretende esser solo convenevole e proporzionata all'intendere de'giovanetti. E che razza di uomini sarebbero mai questi giovani, se avessero sì misero ingegno da parere inetti a qualunque dignità di nobili discipline? E, ove ciò fosse, non sarebbe meglio dire a costoro, che, se possono far sangue solo delle dottrine de' retori e de' pedagoghi, lascino pure la via delle sublimi arti e delle scienze; chè di pessimi, anzi di mediocri, è già troppo sopraccarico il mondo? E poi, se le lettere debbon preparar l'animo vostro ad accogliere fruttuosamente i semi della scienza, come si può passare dalle poesie e dalle prose ai ragionamenti ardui e severi, senza certo intermezzo che aguzzi l'intelletto, desti la riflessione, ed impari il linguaggio proprio alle teorie ed alle dispute della scienza?

Queste considerazioni mi hanno indotto a dare alla parte estetica, da cui derivano le norme a ben giudicar dell'arte, maggior rigore di principii, e proprietà maggiore di linguaggio; acciocchè quelli tra voi che già hanno posto mano alle scienze, trovassero dottrine e favella, a sè familiari; e quelli che alle scienze son prossimi a passare, in questa favella ed in queste dottrine esercitassero un tirocinio giovevolissimo. Ma per contenermi da ogni estremo, forse parecchi troveranno occasione a biasimar l'opera mia; e chi mi apporrà di non aver saputo fare il filosofo, chi di aver seminato di troppe spine la via. Io confido nel senno de' migliori; che, avuto rispetto allo scopo che mi son proposto (il quale sarà qui appresso dichiarato interamente) forse useranno verso di me maggiore indulgenza. Imperciocchè a coloro che mi tacciano di soverchia parsimonia nelle astrattezze e nelle sottili dimostrazioni, io rispondo che co' giovani, se si vuol cavarne alcun profitto, non si deve troppo andar astraendo ed assottigliando; ed agli altri che riprendonmi di severità, dico che questa severità è più apparente che reale; poichè la voce de' maestri renderà facile e chiaro, ciò che da prima può parere oscuro. E veramente dai maestri dipende in gran parte, se non dico in tutto, il profitto de' giovani; ed io in quattordici anni d'insegnamento ho avuto occasione di sperimentare che non ci ha principio, nè verità tanto ardua e ritrosa, che un buon maestro non possa, con l'aiuto degli esempii, e con chiara e piana elocuzione rendere accessibile, non che a' culti giovanetti, fino agli idioti. Il necessario si è, che chi si pone ad ammaestrare gli altri, sia egli stesso bene ammaestrato, e vegga chiaramente ne' più arcani penetrali del vero; perocchè chi ha idee lucide ed ordinate, lucidamente ed ordinatamente espone; in somma chi bene intende le cose che dice, le rende nel dire intelligibili altrui.

Nella parte pratica, che tratta dell'arte antica e moderna, così come ci fu tramandata dai più solenni cultori di essa, non ho fatto mutamenti sostanziali, ma soltanto quà e là ritoccato. Imperciocchè ho sperimentato utilissimo ai giovani quello studio vivo dell'arte, con in mano l'arte medesima, notomizzando e frugando in ogni picciola parte di essa. Soltanto mi è paruto di rifare in parecchi luoghi il già fatto, restringendo dove fui un pò prolisso, aggiungendo alcune cose che pur dire si dovevano, alcune altre rannodando meglio ai loro generali principii; e finalmente ho raddrizzato certi giudizii che ho scorti o troppo avventati o troppo timidi.

Tali sono, o giovani, i cangiamenti che porta seco questa edizione, che a voi rappresento. Rendetevi certi che il desiderio di far prò a voi, ed in voi a questo paese nostro, mi ha sempre indotto a lavorare perchè le lettere si rendessero benefattrici dell'umanità, informando gli animi a gentili ed onesti costumi, e quelle dottrine persuadendo, che son luce di salvezza, non caligine, anzi voragine di perdizione. Accoglicte con benevolo animo gli sforzi di un'uomo, che sinceramente vuole il bene vostro, e solo si rammarica di non esser sufficiente a tanto fine.

Napoli Giugno 1849 *R. M.*

ALCUNI PRELIMINARI

L' estetica considerata e rispetto all' arte e rispetto alla scienza. Estetica *primaria*, estetica di *complemento* — Indole di questo trattato e metodo.— Principii sù quali è fondato — In quale età dell' incivilimento son da cercare le teoriche dell'arte — Tre scuole di estetica — Loke e Burke — Hutcheson e Baumgarten — Scuola razionale distinta in due, *Psicologica* e *Ontologica* — Kant — Effetti del Panteismo nell'arte — Scuola Ontologica. Antichità di essa. Platone ed Aristotile — Scetticismo. Misticismo. Plotino — Risorgimento dell' Ontologia, e di che natura. Gioberti — In quali teoriche si fonda questo trattato, e per che ragione.

Innanzi di venire alla sposizione di que' principii che sono norme invariabili a giudicare del bello, e regolatrici della ricerca di esso, a me si conviene dar ragione de' limiti entro cui ho voluto restringere il mio lavoro, del metodo che mi è paruto più acconcio, e delle opinioni e delle dottrine che professo.

E primamente, io tengo essere giovevolissimo all'ammaestramento de' giovani il consiglio di trattar l'estetica sotto due attinenze, considerandola e rispetto all' arte ove si attuano i suoi principii, e rispetto alla scienza prima a cui si rannodano. Onde nasce un' estetica *primaria*, che, osservando le opere della natura e dell' arte, e dissaminando gli elementi che le compongono, educa il gusto, e mena alla cognizione de' principii generali del bello. Vien poi un'estetica di *complemento*, la quale, come parte della scienza, entra nella natura di questi principii, ne trova l' origine, e li ricongiunge a quella Suprema Unità, che è inizio di ogni vero. La prima dal concreto dal particolare dal sensibile procede, per via d'analisi, all' intelligibile al generale all' astratto; la seconda muove donde questa finisce. Sicchè quella, prendendo le mosse dalla natura e dall' arte, mette capo ne' generali principii; questa da' principii risale all' Idea. Per sì fatto modo lo studio dell'estetica va collocato in due periodi differenti dell' istruzione, de' quali il primo serve di fondamento al secondo e di tirocinio alle ardue investigazioni del vero. Il seme, che le lettere lasciano nello spirito de' giovanetti, rimane le più volte senza schiudere, perchè tra le lettere e la scienza non si è frapposto studio alcuno, che fosse di agevole passaggio e di ligame che le accordi insieme; e spesso incontra di trovare non pochi, che, dopo aver molti anni sudato nelle scuole di lettere, entrati ne' ginnasii della scienza, reputano perduta opera que'

primi studii, perchè non mai conobbero il naturale vincolo che la scienza e l'arte congiunge in un solo vero.

Entro questi limiti di un estetica prima, o di preparamento, o di passaggio, come si vuol dire, si contiene questo lavoro mio; col quale non mi sono ingegnato di fare altro che volgere il pensiero de' giovani a riflettere sulle lettere, a scernere nel fondo di esse i semi del vero, a distinguerli della scorza che li riveste, e segnatamente ad educare l'attitudine, che più o meno possono aver sortito dalla natura, di intravedere nelle forme l'idea; onde poi si renderà squisita in essi quella facoltà conoscitiva, che *gusto* viene addimandata. Quale sia la natura di questa idea, donde venga, come ramifichi, a cui ritorna, sarà materia di altri trattati, e studio di età più soda ed opportuna.

Ma, consistendo in questo proposito, pare che io dovessi distrettamente attenermi al metodo *dialettico*; che è quello, il quale, osservando ed esaminando il concreto e l'individuale, si leva all'universale astratto, cioè ricava dagli individui le idee specifiche e generiche, che nella loro universalità sono obbietto proprio della ragione. Sicchè dovrei senz'altro menare i giovani alla considerazione de'capolavori più famosi, e sviscerando ogni bellezza loro venire alle conclusioni generali. Ma in fatto di insegnamento questo rigore di metodo riesce impraticabile; imperciocchè senza principii antecedenti, con quale guida volete che si rivolgano i giovani a tale esame? senza una favella propria della materia, come si potrà essere inteso da' giovani che la prima volta odono parlarsi d'arti e di bello? Laonde si fa chiara la necessità di instruirli prima dommaticamente di alcuni veri, che sono indispensabile fondamento di ogni critica, ed iniziarli a certe maniere di parlare, senza le quali non si può esprimere qualunque concetto estetico. Quindi nella prima parte del mio trattato, ove discorro prima del bello in genere, poi dell'eloquenza e della poesia, che, essendo particolari forme di esso, hanno speciali condizioni, io porrò come dimostrati alcuni principii, che saran poi svolti dall'analisi che ne farà la scienza, e che intanto occorrono ora come criterio ai giovani per esaminare e gustar l'arte. Essi saranno quasi fiaccola rischiaratrice, o, per dire più aggiustatamente, come una pietra di paragone per saggiare il bello, e giudicarne. Senza questo, in fatto di scienze applicate, non si può securamente procedere; ma si cammina. *Come uom che va, nè sa dove riesce.* Giudicare, dice Kant, è sottoporre qualche cosa ad una regola data; e questo a null'altro vien meglio appropriato che alle cose di gusto e di morale, di cui regola è la idea antecedente del bene e del bello. E perchè è impossibile farsi ad altri guida nell'esame dell'arte, senza avere convincimento proprio e principii che lo sostengono, lo per esser chiaro, dirò brevemente quale sia il fondamento delle mie teoriche, e da quali principii ricavo le conclusioni.

Le teoriche intorno all'arte non si ha a cercarle in quel periodo della vita de' popoli, in cui, maggioreggiando la virtù intuitiva dell' intelletto, le arti erompono inspirate, e per la perfezione loro quasi divine. Le nazioni, come gli individui, passano per una calorosa adolescenza ad una età più soda e matura; e, siccome degli individui avviene, nella gioventù la fantasia e la sensibilità sovrastanno alla riflessione, mentre negli anni gravi la riflessione signoreggia. Quella prima è l'età del forte sentire e del caldo immaginare, atta più ad operare, che a discutere: questa seconda è di riposata investigazione. Ora, discorrendo la vita de' popoli, troverete un periodo spontaneo, fervoroso, operativo; nel quale si crea, senza dar ragione di ciò che si fa; e ne troverete poi un'altro in cui non si at-

tende ad altro che a disseminare ciò che si è fatto: quello vi dà le arti, questo la scienza. Quindi il medesimo secolo non vi può offerire Omero ed Aristotile, Raffaello e Winchelmann; e se alcuna eccezione ne porge la storia, è da tenerne conto più come di singolarità rarissima, che come di normale e frequente caso. Tale in tanta sensualità dal passato secolo e del nostro, in mezzo alle feroci discordie di parte e la cupidigia di materiali profitti, si mostrò Canova; il quale miracolo è da riferire in gran parte, dopo Dio che stupendo gli aveva dato l'ingegno, all'indole sua egregia, che lo conservò illibato, e, per consuetudini, per affetto, per costumi, del tutto straniero al suo secolo. Fatta questa sola eccezione, la storia dell'arte è veridico riscontro di quanto dico. E per verità gli antichi greci, che fecondarono i semi di ogni gentile disciplina, erano così conformati all'intuizione del bello, che, senza darsi ragione di ciò che facevano, empirono l'antichità di poesia e d'arti, e l'Europa e l'Asia popolarono di artisti e di poeti. La scienza venne dopo, ed ha suo nascimento in Platone ed Aristotile. Medesimamente la nuova Italia, inspirata da rimembranze e monumenti, educata dal Cristianesimo, e disposta da Dio a fecondare le sementi della civiltà nuova e spargerle nel mondo, ebbe risorgendo un età di creazione, che tutti invidiare ci possono, niuno torre. E solo poichè le italiane arti ebbero con gli influssi loro vivificata e desta l'Europa, e renduto popolare il vero che contenevano, principiò la riflessione a cavare a luce le idee, ed esaminando e concretando, dar nascimento alla scienza. Allora, disseccata la vena dell'inventare e del produrre, gli ingegni si applicarono a meditare; e tanto crebbero le lucubrazioni de' sapienti che il XVIII secolo, fu il secolo più speculativo che si abbia avuto l'Europa: laonde in esso sono a cercare le teoriche dell'arte nuova, siccome in quello di Platone e di Aristotile le speculazioni intorno all'antica.

Tutte le scuole di estetica, guardate nell'attinenza che hanno con la filosofia, e non tenendo conto delle accidentali differenze di ciascuno scrittore, si possono restringere a tre: *Utilitaria*, *Sentimentale*, e *Razionale*.

La prima ha radice nell'empirismo, di cui il caposcuola è Loke, per non dire di Gassendi e di Bacone, l'espressione ultima il sensismo di Condillac. Questa scuola, riducendo al sensibile tutto ciò che è, ed ogni mezzo di conoscimento alla sensazione, distrusse non solamente ogni intelligibile, ma ancora l'uomo interiore; e togliendogli quella facoltà libera ed operosa che lo rende immagine di Dio, fece di lui una passiva capacità di contenere quello che il mondo esterno col mezzo de' sensi vi portava. In tal modo, tolto di mezzo ogni intelligibile, fu diroccato il fondamento di tutta la vita; il vero il bene ed il bello, divennero cose variabili e caduche, e la Religione la scienza la morale le leggi e le arti fur poste in balìa di sè stesse e di altrui, senza idea che le sostenesse.

Sì fatto sistema, che fu cagione di tutte le ruine, e di tutti i malanni onde il materialismo infettò l'Europa nel passato secolo, ramificando in estetica, produsse una scuola, che, riducendo tutto il bello alla forma, dette l'utile a scopo di esso, e per effetto il piacere. Ecco tolto all'arte il principio che bella la rende ed eterna. Senza ideale, senza conforti, senza speranze; essa fu divelta dalle radici; disgiunta dal passato e dall'avvenire fu costretta a produrre un' utilità presente e sensibile; e l'artista, ridotto ad essere una *tavola rasa* sulla quale la natura esteriore veniva a disegnare la venustà materiale delle sue forme, perdè l'inspirazione degli ideali concetti, e più non esercitò nobile

ministerio d'incivilimento, ma vile mestiero di fugaci diletti e di utili sensazioni. Scrittore principale di sì fatta estetica, condotta a sì misere condizioni fu l'inglese Burke; il quale nel suo Saggio sul bello e sul sublime stabilì essere qualità essenziali del bello la dolcezza, la leggerezza, e la levigatezza, come se un lavoro d'arte, fosse un manicaretto, o suppellettile fatta per addobbare. Nè contento a questo, volle mostrare siccome il bello fosse solo efficace a movere i nostri nervi, dilatando la sensibilità per una serie di soavi commozioni, ed il sublime a cagionare un commovimento più forte, costringendola. Andando appresso a tal sistema, dice Schlegel, non avremmo altra questione che di nervi, il bello ed il sublime si potrebbe trovare nella bottega degli speziali, ed un medico somministrarlo ad uso di pillole agli infermi.

Dico *Sentimentale* quella Scuola, che, ammettendo un principio obbiettivo ed ontologico del bello, pone per facoltà conoscitiva di esso un fenomeno interiore dello spirito, che non è tutto sensibilità, nè tutto ragione, ma un misto dell'una e dell'altra, ed ora senso fu chiamato, ora sentimento. Di per sè apparisce che questa dottrina è già tutt'altra cosa da quella di Burke, che è frutto del materialismo del passato secolo. Maestro di essa è Hutckeson, principale fondatore della scuola scozzese; e la scuola scozzese fu principio di reazione contra il sensualismo. Spaventati de' perniziosi effetti a cui la dottrina di Loke aveva dato causa, principalmente in Religione ed in morale, le cattedre di Scozia cominciarono a dilungarsi da quella; ed applicando alle scienze speculative il metodo d'induzione, che Bacone per le scienze sperimentali tanto commendava, e descrivendo minutamente i fenomeni dello spirito, rifecero l'uomo interiore già distrutto, e con l'uomo la scienza. I benefici influssi della filosofia Scozzese vivificarono la politica e le arti; dappoichè questa scuola non si contenne a pure speculazioni, ma si volse a ristorar quelle discipline che dalla filosofia traggono alimento, e specialmente la morale, che è base di ogni temperanza civile, e di ogni purità nell'arte. La Scozia non si era fatta trascinare da quel torrente di corruzione che allagò l'Inghilterra a tempo della restaurazione de' Stuardi; quindi i filosofi suoi portarono in morale molto dell'antica austerità di costumi; e conseguentemente furono in politica parteggiani di una libertà moderata ed onesta, ed in estetica posero l'intelligibile come uno de' principii del Bello. (a).

E però, innanzi che Reid l'avesse del tutto rotta col sensualismo inglese, Hutkeson pose i fondamenti della scuola, riconoscendo nell'uomo un'intelligenza ed una volontà, proprie di una forza spirituale ed operosa, non fittizia ed inerte come quella di Loke. Egli dell'intelligenza e della volontà fà due facoltà primarie, alle quali riduce tutte le altre; ed in capo a tutte quelle che si rapportano alla intelligenza, colloca i sensi. Ponete mente che Hutkeson segna il primo passo di allontanamento dalle dottrine Lokiane; sicchè ammesso un principio intellettivo ed una forza libera, il resto della sua scienza, principalmente il linguaggio, è tutto di quella scuola. Quindi dà grandissima importanza ai sensi, che anche per lui bastano all'acquisto di ogni maniera di idee; però non potendo dar ragione a sè stesso, nè ricavare dai sensi fisici certe idee intorno al bene ed al bello, si crea due sensi che ei chiama interni e riflessi, l'uno conoscitivo della bellezza, l'altro della virtù. Sicchè per lui l'uomo, con un senso particolare interno, vede e sente

(a) Cousin. Cours d'histoire de la philosophie morale au XVIII siècle.

il bello: e quantunque si fatta facoltà si componga non solo di un elemento sensitivo, ma ancora di un'altro razionale, pure volle addimandarla *senso*, perchè a simiglianza de' sensi del corpo reca un piacere. E la natura di questo piacere é tutta particolare, poichè non è sensuale come quello che si ottiene dalla fruizione degli oggetti esteriori, nè puramente intellettivo come quello che ci viene dalla contemplazione del bello.

Hutkeson dunque, dopo aver posto per condizione ontologica del bello, l'unione della varietà e dell'unità, assegna per principio psicologico d'esso quel senso, o sentimento che vogliam dire, di cui ho brevemente esposto la natura. Al quale principio manca affatto il fondamento; perchè l'uomo ha senso e ragione, interamente distinte tra loro, ma niuna facoltà possiede che sia ragione e senso nel medesimo tempo. Hutkeson si condusse a questa dottrina per spiegare convenevolmente il fenomeno complesso che accade alla vista del bello nello spirito umano; imperciocchè lo spirito, in presenza di un' oggetto bello, si è costretto ad affermare della bellezza di esso, come a sentire un dolce alito di amore che lo commuove. Ma questi due fatti, comunque siano contemporanei, e l'uno non possa essere senza l'altro, pure son distinti per natura e per origine, perchè appartengono a due facoltà diverse. E se ragione e sensibilità non sono la medesima cosa, neppure sono il giudizio e l'affetto: altro è conoscere e giudicare, altro è sentire. Ma, perchè intorno al bello l'animo umano opera intendendo e insieme sentendo, Hutkeson, per trovare in una radice unica la ragione di questo fenomeno complesso, crea quel sesto suo senso; strana cosa perchè mezzo intelligenza e mezzo sensibilità. Di questa opinione si fa severo riprenditore il Cousin; ma pare che egli presso a poco sia ricorso allo stesso trovato, quando tra gli elementi che compongono il gusto e l'ingegno estetico, oltre la ragione che prende l'unità degli oggetti, e l'*intuizione* sensibile la varietà, mette un *sentimento* del bello, che è intelligenza ed amore insieme.

Del rimanente, questa dottrina di Hutkeson, dando l'unità e la varietà per requisito ontologico al bello, e agli uomini un senso estetico metà sensibile o metà razionale, se restringe il campo dell'arte, nè può spiegare alcuni vasti ed ideali concepimenti, non riduce però il bello ad un fragile accidentale accozzamento di qualità sensibili, e l'arte ad un semplice accordo di colori di linee e di suoni.

Pare che a questa scuola, ma un pò più rinsangnata di elementi razionali, abbiasi a riferire Baumgarten, nato a Berlino ne' principii del passato secolo. Nella quale città avendo per lunghi anni lavorato all'insegnamento delle lettere, fù primo a dar loro saldo sostegno di principii, assorellarle alle scienze, e mostrare che esse son qualche cosa di più che un ozio erudito, ed un mezzo agevole di superficiali diletti. E primo fece del bello una scienza, e la intitolò *Estetica*, cioè teorica delle sensazioni e degli affetti; e chiamò estetiche quelle idee che provengono dall'immaginazione e da' sensi, diverse da quelle che sono oggetto puro della ragione. Molti di poi si fecero a professare ed ampliare le sue dottrine, tra' quali, ma con senno più vasto e profondo che altri, Lessing; a lui però rimane la gloria di avere tracciata una via, ove dipoi parecchi ingegni alemanni, e de' primi, come Goethe Schiller e Schlegel camminarono tanto innanzi.

Chiamo *Razionale* quella Scuola di Estetica che ammette l' intelligibile come radice di ogni bellezza; e questa, secondo la scienza onde

trae i suoi principii, ramifica in due, *Psicologica*, cioè ed *Ontologica*; o se vi piace altrimenti, *Soggettiva* ed *Oggettiva*. La prima ha suo ultimo termine nell' idealismo, ed è rappresentata da Kant, tra perchè questi è il più poderoso autore di filosofia trascendente, e perchè nella sua Critica del Giudizio ha ragionato distesamente intorno al bello ed al sublime. La seconda, prendendo le mosse da Platone, va a metter capo nell' Ontologia Cristiana, ed ha per ultimo spositore il Gioberti.

La Scuola sensualista, riducendo ogni principio di conoscimento alla sensazione, distrusse tutto ciò che non è materia, e ridusse le arti ad essere una forma senza idea: la scuola psicologica invece, rapportando allo spirito ogni realità, disfece la natura, pose l'uomo nel luogo di Dio, rese soggettiva ogni idea, e costrinse l'arte ad esser o una astrazione vaporosa, o una strana mescolanza di opposti principii, e di elementi contrarii. Il moderno idealismo, o razionalismo vogliam chiamarlo, a questi sogni presuntuosi, che son cagione di malaugurato rivolgimento nelle civili e nelle morali discipline, condusse l'umanità.

Attenendosi stretto ai suoi principii, Kant tolse al giudizio intorno al bello ogni valore oggettivo, e dell' idea di esso fece un puro concetto dello spirito; sicchè il bello non è bello di sua natura, ma perchè tale noi lo poniamo. Ha questa sola differenza da Fithe, che menò all' ultime conseguenze le dottrine di lui, che questi pone lo spirito come creatore libero di ogni entità, e Kant lo costringe entro certe forme che ei chiama *categorie*. E perchè queste categorie, o forme soggettive, entro le quali l' intelligenza è costretta a foggiare ogni giudizio logico, sono nè più nè meno di dodici, quando poi viene a dar ragione de' giudizii estetici, ha bisogno di trovare una nuova facoltà distinta dalle prime forme, la quale ei chiama *gusto*. Siffatto gusto altro non fa che *rapportare l'idea dell' oggetto al soggetto pensante per mezzo dell' imaginazione e non dell' intelletto;* per forma che non avendo alcun fondamento ontologico, è parimente personale e soggettivo.

Con la guida di questi principii il filosofo di Konisberg, così come avea tolto ogni ragione assoluta ed indipendente al vero ed al bene, tolse pure al bello. Per lui l'arte è senza sostegno, i giudizii estetici non hanno autorità reale, e l'imaginazione dell' artista non ha guida e confine alcuna legge. Invano, incalzato da queste considerazioni, si affatica di dimostrare che i giudizii estetici, benchè soggettivi, sono a dirsi ancora universali, rapportandosi a facoltà che in tutti gli uomini sono le medesime; invano per stimare i gradi di bellezza va a porre nella coscienza un tipo, la cui idea sta nella ragione; chè queste conseguenze non si deducono legittimamente dai primi principii della sua scienza, e con più rigorosa logica Fithe tolse ogni pastoia allo spirito umano, e lo fece libero ed onnipotente creatore d'ogni cosa.

L'umano ingegno, smarrito che ebbe sì miseramente il lume del vero, non stette contento a questa prevaricazione del razionalismo, ma dette un passo di più; e tolto di mezzo ogni principio di causalità, fece di tutte le sostanze una sostanza sola, incentrando in un' essere unico ogni eterna e creata cosa sostanzialmente. Nella quale mescolanza, non solo la materia si confonde con lo spirito, il sensibile con l'intelligibile, ma ancora si dà al contigente la maggioranza sull' assoluto. Così, dice il Gioberti, l'idea si oscura, e si confonde co' sensibili, l' ordine degli intelligibili si turba, gli inferiori si prepongono ai superiori, la natura inanime all'uomo, la materia allo spirito, l'utile il sensuale il dilettevole al bene al vero ed al bello. Onde nascono nell' etica nella politica nel culto le enor-

mità di ogni sorta, come l'idolatria, l'antropomorfismo, la tirannide di un'uomo o di una casta, la schiavitù, la deificazione dei bruti; e le atrocità e le nefandezze son giustificate dalle leggi e dalla religione: tutte le quali cose nascono dalla confusione radicale delle idee, introdotta dal panteismo. Nell' estetica ha introdotto l'uso di anteporre il tipo della natura inanimata o irragionevole all'uomo, come fanno i poeti e pittori descrittivi, per quello stesso principio che indusse l'antico oriente ad eleggere forme mostruose per rappresentare il divino. I poeti ed i romanzieri par che gareggino tra loro a rappresentar lo strano lo sconcio il deforme il laido l'atroce. Confuse le idee, l'elocuzione soggiacque allo scompiglio; venne il manierato, l'oscuro, il gonfio, il rimbombante, sempre improprio e barbaro. Insomma ogni torto giudizio nelle lettere nelle arti, nelle dottrine e nella pratica, viene dal disordine delle idee, nel che appunto è riposta l'essenza del Panteismo.

Di ciò si ricava agevolmente a qual meta s'indirizzano i giovani, quando si torcono a studiare in certi scrittori di estetica razionale, che nel panteismo fondano le loro dottrine. Qual meraviglia poi se siamo assordati da convulse prose e da laide poesie, da feroci drammi e da scompigliati poemi, da fatali storie e da romanzi disperati? Tolga Iddio che le scienze e le arti, armonizzando in sì fatta guisa, avessero a precipitare nello scompiglio e nella barbarie l'Europa!

A questo torrente di impurità, devastatore di ogni civile sapienza, e di ogni gentile o sublime disciplina, può solamente fare argine la scienza ontologica, come quella che ha fondamento sì nell' uomo come nella natura, e l'uomo e la natura riferisce a Dio. Questa è dottrina antichissima quanto il genere umano; smarritasi con la dispersione ed il traviamento de' popoli, si conservò in alcuni germi della sapienza Dorica e Pelasga, e fu radice della civiltà italo-greca. Ridotta a scienza da Platone fu purificata ed ampliata dal Cristianesimo, e da esso innestata in ogni ramo della civiltà. Per sì fatto modo, restaurata la signoria del vero ortodosso, le lettere e le arti si levarono a dignità innanzi sconosciuta; poichè la loro forma fu astersa di ogni impurità, e resa più acconcia a rappresentar meno imperfettamente l'idea, l'idea fu attinta dal fonte unico, Iddio; e l'una e l'altra armonizzate in un sol tutto, furono semi di splendidi concetti, di civiltà pura, e di sublimi speranze.

Platone trovando nella coscienza alcune idee, come quella di sostanza di tempo di unità di spazio, che certo non sono soggettive, per cercar loro un fondamento saldo procede in questo ragionamento. In ogni nozione particolare, distingue dapprima le nozioni generali. Queste idee generali non vengono da'sensi, che sono la sorgente del variabile e del relativo, ma appartengono proprio alla ragione, di cui unicamente sono oggetto. Ma quando la ragione le concepisce scorge pure che non essa le costituisce; imperciocchè può analizzarle, ma non distruggerle nè crearle, anzi nulla può cangiare alla cognizione che ne ha. Ecco le idee generiche, le quali mentre sono nella ragione umana come oggetti, considerate in sè stesse, sono essenzialmente indipendenti dalla ragione. Elle non sono una sostanza, ma attributi della mente divina, ove esistono sostanzialmente, e non della ragione umana, ove appariscono mescolate alle nozioni sensibili e particolari. E siccome la nostra ragione è un riverbero della divina, così le nostre nozioni generiche altro non sono che riverbero delle idee prese in sè stesse; le quali son tipo di ogni cosa, tipi eterni come Dio, in cui esistono; sicchè quando appariscono nel mondo altro non sono che copie di sè stesse, e però da queste copie bisogna levarsi ai loro modelli supremi, e da questi modelli a Dio.

Laonde, secondo Platone, dalle nozioni individuali e contingenti saliamo alle generali, che sono nella mente di Dio. Quindi Dio è il principio di ogni idea; la sua mente è il Verbo (λογοσ); nel Verbo si contengono tre forme dell'assoluto, il vero bene ed il bello; in queste tre forme stanno le idee generali, le quali appariscono nelle ragione come idee e nella natura come leggi e come tipi ideali incarnati in una forma sensibile. Questa dottrina sarebbe del tutto ortodossa, se Platone avesse potuto porre tra l'universo e Dio il ligame rivelato della creazione.

Ma come si applicano all'estetica queste dottrine? Essendo suo metodo l'astrazione, e l'indole della sua scienza di riferir sempre il particolare al generale, il mondo sensibile a quello delle idee, Platone in un bell'oggetto separa sempre la materia che è apparente e sensibile, dalla bellezza, la quale non cade sotto i nostri sensi, nè è imagine, ma idea. E a questa bellezza ideale egli riferisce l'amore dell'anima, lasciando la materia come oggetto dell'amore sensitivo. Quindi il bello ideale, e l'amore platonico. A dir tutto, secondo Platone, il bello è un'idea obbiettiva ed assoluta, non già una sostanza, ed in ciò si allontana dall'emanazione degli orientali; una idea di natura speciale, avente sua sede nel λογοσ, e comunicata allo spirito umano mediante il suo consorzio con la ragione divina.

Parlando dell'antica filosofia greca intorno all'arte, non si può trasandare Aristotile, che tanto scrisse dell'eloquenza e della poesia. Egli riconosce, come Platone, principii razionali, verità prime che sforzano l'assentimento della volontà nostra, assiomi insomma di verità che tener si debbono, ma non si possono dimostrare. Ma mentre la scienza di Platone tutta si occupa a cercare l'origine di questi veri in Dio, Aristotile si volge a ricercarli nel mondo, ove sono attuati concretamente; e la natura e l'arte, lo spirito e la materia sono l'oggetto delle sue investigazioni. Quindi la sua metafisica, la storia naturale, la logica, la fisica, la poetica, la retorica, e la grammatica; quindi quell'abuso che fa talvolta di analisi, e quel soverchio decomporre, che talvolta lo mena ad una sottigliezza eccessiva. Questa minuta investigazione del bello rende la sua estetica in gran parte sperimentale; e l'arte essendo per lui ingegnosa imitazione di natura, si fece autore di una teoria opposta all'ideale di Platone.

Dopo questi due grandi luminari della sapienza greca, che per opposte vie ricercarono e posero in scientifica evidenza il vero, non troviamo altre teoriche intorno al bello, che nelle scuole di Alessandria, e spositore di esse fu Plotino. Imperciocchè, appresso Aristotile e Platone la scienza greca, menata a strane conseguenze, precipitò nella negazione di ogni vero. E per verità i cultori della filosofia ideale di Platone portarono tal sistema all'Idealismo, quelli della sperimentale filosofia di Aristotile andarono al sensualismo. Le dottrine di Zenone e di Epicuro furono il complemento pratico de' due sistemi; infino a che si venne a porre in dubbio ogni verità, e ultimo tra gli scettici Sesto Empirico, traendo ragione dalle contrarie teorie degli idealisti e de' sensuali, degli stoici e degli epicurei, pose in dubbio l'esistenza di qualunque principio. Sì fatto argomentare, che meglio vaneggiamento si direbbe che scienza, ha per conseguenza nella teorica la sospensione di ogni giudizio, e nella pratica l'indifferenza per ogni cosa. Con questo dubitare sistemato di ogni vero nella mente, e con questa impassibilità nell'animo per qualunque obbietto, ognun vede che nè l'estetica è possibile, nè l'arte.

Ridotto l'universo al nulla, l'uomo sente la necessità di ricongiungersi all'esistenza; (a) quindi trascorre all'estremo opposto, quindi la ragione onde nella storia della scienza alla scettica tien sempre dietro la mistica. Tale, poste a parte la gradazioni e le differenze, fu la scuola di Alesandria, nella quale a tutti va innanzi Plotino. Il misticismo è l'elevazione dell'anima a Dio, non per astrazione intellettiva, o per induzione fatta dalle sensibili cose, ma per intuito immediato; e Plotino pretendeva di essere così congiunto a Dio, che Dio e l'infinito portava in sè medesimo. Ecco la sua dottrina intorno al bello: L'uomo ha entro sè la forma della bellezza; laonde quando i sensi veggono alcuno oggetto, lo spirito intuisce il principio del bello che è sotto le apparenze materiali, e ragguagliandolo a' principii ricavati da altri corpi, e riducendoli tutti a quella forma che possiede innata, vede se con essa abbiano rispondenza ed armonia; e se l'hanno, afferma della bellezza dell'oggetto. L'intelligibile poi che non co' sensi ma con l'intelletto si vede, non può capire nell'animo umano, se esso non sia divino; e la virtù soltanto lo fa divino albergo della bellezza pura, poichè elevandosi per essa alla visione immediata della divinità, nella mente di Dio contempla ogni specie di bello. Ivi vede che la bellezza altro non è che idee; che queste idee son modalità sostanziali della mente di Dio, e che tutte le cose hanno in esse il principio e la radice della bellezza loro. Di ciò si scorge che la scienza di Plotino deriva nel fondo da quella di Platone; poco vi aggiunge del suo, e principalmente la visione immediata di Dio, in che sta il misticismo.

Questo rinnovellamento delle dottrine platoniche, con le debite modificazioni, continuò nelle scuole Cristiane. Ma noi per non discostarci troppo dallo scopo che ci proponemmo, lasciando stare tutti que' dottori cattolici, e que' filosofi, come Leibnitz, che professando ontologia toccarono pure del bello, veniamo al Gioberti, che tutto ontologico e platonico è ne' suoi principii. Ma prima bisogna fare questa avvertenza, che il Gioberti è di quei platonici, i quali oltre l'idea generica del bello, che è astratta nè si può rappresentare, ammettono un bello specifico derivante dall'idea della specie, e che, per la natura sua più determinata, può concretarsi in una forma sensibile. Queste idee specifiche contenendo tutte le proprietà degli oggetti particolari, tranne i difetti o le superfluità dell'individuo, sono reali come idee, non come cose, necessarie e non contingenti, e sono il tipo intelligibile de' concreti. Posto ciò, per salire all'origine dell'idea del bello, e congiungere l'alta estetica alla formola ideale della scienza prima, e salvar la scienza o dal panteismo, o dal razionalismo, o dal sensualismo, rimonta alla dottrina primitiva dell'umanità, conservata in parte da' filosofi orientali, non ignorata da Platone, maturata dagli Alesandrini, purgata di panteismo dai primi maestri Cristiani, tra quali S. Agostino, professata da alcuni reali illustri del medio evo, ed innalzata a teorema scientifico da Malebranche; *l'uomo possiede le idee specifiche delle cose in quanto le vede in Dio stesso, per quella comunicazione naturale ed immanente di ogni spirito creato con la mente creatrice; onde nasce l'intender nostro e l'intelligibilità delle cose* (b).

Questa dottrina che Malebranche dimostrò per via indiretta, ogni altra dottrina escludendo, egli afforza con metodo rigoroso e diretto, poichè dando all'intuito primitivo i medesimi elementi della riflessione,

(a) Cousin De L'Histoire de la Philosophie.
(b) Gioberti del Bello.

e riducendo tutte le idee a Dio, Mondo, e Creazione, perviene alla formola ideale — L'Ente crea l'Esistente — sicchè e nell'intuito e nella riflessione, lo spirito vede Dio come causa assoluta, il mondo come effetto di lui, e l'atto creativo come vincolo di unità tra loro; e simigliante formola ideale che governa tutta la scienza, e la mantiene entro i limiti del vero ha fondamento nella parola rivelata.

Venendo al bello, lo spirito vede i tipi intelligibili delle cose nella Mente Suprema, il relativo nell'assoluto, l'idee specifiche nell'infinita Idea. E però nello stesso tempo che la ragione con lo stromento de'sensi percepisce gli individui contingenti, vede nell'intelligibilità della Causa assoluta le specie ideali che rendono intelligibili essi individui, e come possibili li rappresentano. A dir brevemente la teorica del Gioberti questa è: Le idee specifiche sono del bello tipi intelligibili ed ideali, che lo spirito vede in Dio; e questi tipi, che son creata cosa, addivengono concreti pigliando una forma reale nella natura, o una forma fantastica, e meno imperfetta nell'arte.

Ognun vede che la scuola ontologica, da Platone fino al tempo presente, si è mantenuta quasi sempre salda nelle medesime dottrine; e se nella civiltà antica preparò le menti al vero cristiano, nella nuova età poi, purificata di qualunque residuo orientale o paganico dagli influssi del Cristianesimo, forma essa sola la cristiana filosofia. E noi, per la parte che risguarda questo lavoro, lasciando ai filosofi il disputare degli universali che la nostra estetica congiungono alla scienza ontologica, dichiariamo di professare que'principii speciali, che da essa diramano, intorno alla natura del bello, agli elementi che lo compongono, alle condizioni ed alle ragioni dell'arte. Perocchè teniam fermamente, che fuori dell'ontologia non ci ha più bellezza, nè amore che la caldeggi, nè arte che la raffini e rappresenti. L'idealismo le tronca le radici e la fa appassire, il sensismo le toglie nervi e pensiero, il panteismo l'offusca, ed involgendola nella caligine la corrompe; ma nella dottina ontologica, rivestita di luce pura, si ricompone armonicamente nell'ordine dell'essere, dai concreti contingenti rimonta agli ideali assoluti, dagli ideali alla Prima Cagione. Quindi si accende come da originale fiamma l'amore del bello, quindi l'arte naturalmente si fa rivelatrice, anzi Religione quasi diventa di amore; però settatori furono di essa dottrina i grandi ingegni e le famose scuole di tutti i tempi, Leibnitz e S. Agostino per non dire di tutti i Dottori della Chiesa, e, fatte le debite riserve, le Cattedre di Alesandria, e Platone. Noi come italiani, eredi della antica sapienza italo-greca, non possiamo professare altro che ontologia; come cristiani poi, l'ontologia nostra esser deve netta di quegli errori, ne'quali traviò l'umano ingegno, smarrito che ebbe la luce rivelata del Vero. Il quale vero in essa solamente divien razionale; donde poi traggono origine tutte quelle discipline, che fecondando e armonizzando i principii varii della vita, avviano a splendido e, certo scopo l'umanità; così che la civile sapienza, lo splendore delle arti, le ragioni del passato e dell'avvenire, fuori di essa non sono. E potrebbe essere alcuno tra noi, il quale, immemore che di questo vero i nostri padri antichi trassero argomento ad incivilire sè stessi ed altrui, si ponga a calcar le orme di tali, che presumono di essere italiani altamente, e poi pensano e vivono come in Francia e in Lamagna si usa! E se il vivere se il pensare a modo altrui non è la più brutta abbiezione del mondo, e la più misera di qualunque servitù, io non so quale altra pensare! Venuti alla luce, ed educati nella patria di Dante di Raffaello di Michelangelo e di Vico, non ci ha altra scienza,

non altra arte che questa. Chi queste cose non ama vada altrove, e non contamini la purità dell'arte ed il sereno lavoro dell'italiano ingegno. Pur troppo l'Italia ha patito strani influssi in ogni maniera di discipline ; ma io vorrei che ogni figliuolo di qnesta antichissima madre delle genti, si persuada che , chi non vnole essere straniero nella sua patria deve accordar sè stesso col passato e con l'avvenire, con la Religione, la scienza e le arti italiane; le qnali cose tutte metton capo e si accordano nell'Ontologia mirabilmente.

LIBRO PRIMO (a)

CAPITOLO PRIMO

Del bello.

Realtà oggettiva del bello— Caratteri di esso— Dottrina de' sensuali e de' trascendenti intorno a ciò — Il bello non è la medesima cosa che l' utile ed il piacevole — Quali attinenze abbia col vero e col bene — Il bello assoluto non si può definire. Definizione di S. Agostino, degli idealisti, di Gioberti, di Platone — Idea e Forma.

Il bello è, nè v' ha alcuno che lo neghi; poichè gli sforzi di tutti i popoli e di tutte le età intorno alle arti, provano: 1. che la bellezza sia uno degli elementi sostanziali dell' armonia dell' universo; 2. che la vita dell' umanità non sarebbe intera, ove questo elemento non si svolgesse.

Senza ricorrere a questa pruova storica, volete accertarvi che il bello sia qualche cosa di reale? Fatevi innanzi ad una Madonna di Raffaello, togliete in mano qualche volume della Divina Commedia, affacciatevi da qualche collinetta, donde vasto vi si apra allo sguardo questo mare che lambe il Vesuvio; è bello! direte — E potreste voi dir non belle queste opere della natura e dell' arte? — Non mai, perchè siete costretto a questo giudizio dall' opera medesima che vi sta sotto gli occhi; ed a chiunque venisse a dirvi, che le son brutte, voi siete così certi di ciò che giudicate, che gli direste; erri.

Quindi è a considerare che tal giudizio intorno alla bellezza deriva dalle proprietà dell' oggetto, non dal modo vostro individuale di sentire; dappoichè se fosse il contrario, seguiterebbero queste conseguenze. Primieramente voi non avreste autorità di imporre ad altri l' effetto razionale delle vostre proprie sensazioni; imperciocchè gli uomini sentono variamente secondo la disposizione varia sì dell'animo, come de'sensi. In secondo luogo, le arti non avrebbero stabile fondamento di principii, ma sarebbero poste in balia dei capriccio e delle passioni degli uomini; e senza principii costanti, nè un' arte sarebbe possibile, nè una scienza di essa. Finalmente ove, non l' oggetto, ma la volontà individuale ponesse il bello, dovrebbe anche essere conceduta agli uomini la facoltà di sottrargli qualche elemento, cangiarne la natura, sospenderne gli effetti. Ma questo l' uomo non può fare, anzi vediamo che la vera bellezza sempre fu avuta in pregio presso qualunque nazione. Egli è vero che la storia ci porge esempii di traviamenti pur troppo possibili ad accadere; ma la stessa storia ci mostra snaturata in alcun secolo la bellezza o per desiderio di maggior perfezionamento, o per so-

(a) Ove il Maestro non creda ancora sufficienti i suoi scolari allo studio di questo primo libro, potrà, senza alcun danno, cominciare dal secondo; e poichè avrà dato termine a tutto il corso, venire a questi generali principii di estetica.

verchio primeggiare della forma materiale nella composizione ; ma non mai ci dice che il bello fosse stato presso qualche gente reputato brutto.

Dunque se tutte le età consentono nella stessa idea , se il giudizio intorno al bello viene dagli oggetti esteriori imposto all' intelletto umano, infine se il bello non può essere nè snaturato nè alterato dalla volontà nostra , son da ritenere questi principii.

1. che il bello in tutti i tempi sia il medesimo.

2. che il giudizio che noi ne facciamo sia necessario.

3. che esista per sè, e sia indipendente.

Ora essendo il bello *universale necessario indipendente*, si ha a dire che non può essere , come i sensualisti insegnano, effetto di sensazioni; perocchè le sensazioni sono proprie individuali passeggiere , mentre il bello appartiene a tutti gli uomini , ed è di tutti i tempi, per modo che, giudicando di esso , non manifestiamo una nostra particolare opinione, ma una verità che la ragione è costretta a riconoscere. Laonde, diceva bene il Cousin, che quando lavora la sensibilità siamo individui , quando la ragione , siamo umanità.

Ma se coloro , che tutto riferiscono al senso, tolgono al bello l'essere necessario ed universale , quelli che tutto danno allo spirito gli tolgono l' indipendenza. Imperciocchè secondo le teorie di Kant il vero il bene ed il bello non sono entità reali , ma idee che l' uomo pone per mezzo di certe forme a lui proprie, anzi, secondo Fithe, pone liberamente. Andando a seconda di questa dottrina , la verità , la bellezza e la virtù dipenderebbero dall' arbitrio ; ed applicandola alla pratica, di quali danni , e di che strane opere non sarebbe cagione ?

Dunque gli idealisti fanno subiettivo il bello, e, ad onta de'loro sforzi per mostrarlo necessario , si convien dedurre per legitima illazione da' loro principii , che essendo subiettivo sia pure mutabile e contingente ; i sensualisti, non riconoscendo altre idee che quelle ingenerate dalla sensazione , lo rendono materiale. Noi , avendo riguardo alle proprietà caratteristiche che sopra abbiamo esposte di esso , affermiamo che non è nè soggettivo, nè materiale , ma esistente per sè, spirituale , ed assoluto.

Questa verità ci mena ad un' altra che ne è conseguenza , cioè che il bello non è la medesima cosa dell' utile e del piacevole , siccome si deduce dalla scuola sensuale. Piacevole hassi a chiamare quello , che , dilettando superficialmente i sensi, non risveglia nell' anima alcuna idea; sì che altro non è che un' aggregato di qualità materiali , che modifica piacevolmente i nostri sensi. Al contrario il bello più che ai sensi parla per lo mezzo dell' immaginazione all' intelligenza ; la forma sensibile di esso è l' abito , è il mezzo onde si fa strada allo spirito, ma la sostanza si è l'idea che sta nel fondo. Egli è vero che la forma , come cosa materiale , modifica piacevolmente i sensi nostri , e per ciò il bello piace ancora sensibilmente : ma [illegible] non ha termine nè consiste in questo soave sentimento , altrimenti sarebbe materiale , e non intelligibile. E poi se per cagione della forma il bello ancora piace, non tutto quello che piace si può dire bello , anzi ci ha di molte cose , le quali arrecano grandissimo diletto alla sensibilità , mentre niuna idea di bellezza destano in noi. In somma il piacevole ci viene dalla materia, ed il bello avendo anche esso una forma materiale deve piacere: ma la forma non ha che fare con la bellezza ; questa è una e semplice , quella si compone di qualità e di parti varie. A trar diletto dalla materia bastano i sensi , e qualunque uomo non li ha guasti è acconcio a sentirlo ed a fruirne ; ma a percepire e dilettarsi del bello si richiede particolare attitu-

dine dello spirito, ed oltre a ciò studio ed esercizio di conoscerlo, stimarlo, vagheggiarlo nelle opere sì della natura come dell' arte.

Medesimamente hassi a ragionare dell' utile, il quale, dice Cousin, altro non è che un piacevole futuro; e noi abbiamo veduto che il piacevole non è il bello. Oltre a ciò, dice il Gioberti, utili si possono chiamar quelli oggetti che hanno un' attinenza reale o possibile co' nostri bisogni; onde nasce che le cose utili si usano o si possano usare diventando proprie e nostre. Al contrario il bello non ha relazione alcuna co' bisogni della vita materiale, ma tutto si riferisce alla vita interiore dello spirito: tanto è ciò vero che le cose più belle della natura, sono le meno utili, anzi spesso l' utilità è in ragione inversa della bellezza. Quindi avviene che il bello propriamente si contempla, ma non si possiede; e laddove le cose utili si possono fruire con qualunque altro senso, il bello si fa strada all' anima solo per la vista e per l' udito, che i filosofi chiamano sensi *intellettivi*, per questo appunto che non hanno immediato contatto con la materia, ma sono ordinati a percepire l' intelligibile che nella materia si nasconde.

Adunque non essendo il bello nè materiale nè subiettivo, nè la medesima cosa che l' utile ed il piacevole, ma di sua natura spirituale ed indipendente, forse altro non è che il vero ed il bene? Ove si volesse por mente all' origine di esso, certo sì il bello, come il vero ed il bene derivano da fonte unica, l' idea infinita. Dio è il principio di tutto ciò che è; la verità, la bellezza e la virtù, obiettivamente considerate, sono tre rami che s' innestano nel medesimo tronco, onde traggono vita ed alimento, e perciò eterne ed immutabili sono come Dio. Ma se hanno un' origine comune, non però si confondono; giacchè sono differenti manifestazioni dell' assoluto, ed elementi diversi dell' armonia del creato; son rivi della stessa sorgente che spandendosi per diverse vie, e scorrendo per particolari canali, infondono vita e varietà all'universo. Ed anche volendo considerarli subiettivamente, hanno attinenza con facoltà diverse dello spirito umano. Infatti il vero ed il bene si riferiscono all'intelletto; mentre il bello mette in azione non solo l' intelletto, ma ancora la sensibilità che apprende la forma, e l' imaginazione che ne colora il concetto. E se tanto la fantasia, quanto l' intelletto e la sensibilità, comechè siano speciali attributi di quella forza semplice ed una che è lo spirito umano, pure non si possono dire la medesima cosa: simigliantemente il vero il bene ed il bello sono irradiazione dell' Unità Suprema, ma non si possono dire essere lo stesso. Oltre a ciò il vero non è sempre bello, e se talvolta è, ciò accade per una qualità nuova che gli si aggiunge; del pari il bello largamente considerato non è sempre vero, quantunque sempre aver debba fondamento nella verità, altrimenti un lavoro d'arte potrebbe essere strano e capriccioso accozzamento di forme. Lo stesso è a dire del bene, cioè che non sempre ogni virtù è allettativa e bella; e talvolta la bellezza può essere priva di un principio che la indirizzi ad un fine morale, come, a mò d'esempio, un lavoro di poesia descrittiva o di paesaggio. Finalmente il bene impone doveri, ed il bello nò: tutti siamo ordinati al bene ed obbligati a praticare la virtù come meglio possiamo, ma pochi son disposti, e niuno ha il dovere di essere artista.

Il bello è uno dei modi onde l' assoluto si manifesta alla ragione umana, avente caratteri proprii e speciali, che dal vero e dal bene lo distinguono. E perciò è un' idea generica che comprende molte e varie specie di cose esistenti, ciascuna delle quali, avendo proprietà concrete cade

nel dominio del nostro conoscimento, e la scienza può definire; ma la generale idea di esse lo repnto che non si possa definire mai. Infatti chi vuole spiegare che cosa sia il bello in genere, deve prima ingegnarsi di dire che cosa sia la verità, che cosa la virtù, assolutamente considerate. La verità e la virtù sono attributi di quella Mente, che è luce verità e vita dell' universo; medesimamente la bellezza è raggio di quel Lume, che si rivela alle creature intelligenti non solo come verità e virtù, ma ancora come armonia ed amore. Quindi allorchè l' umano ingegno ha tentato di dare aggiustata definizione del bello, non ha potuto nè comprenderne le specie, nè spiegarne la natura; e considerando sottilmente tutte le più accreditate definizioni, si vede che in vece del bello in genere, si è definito qualche particolare o specie o proprietà di esso.

La più antica di tutte le definizioni si è quella che ne dà S. Agostino, accettata poi da parecchi grandi professori di ontologia, e segnatamente dal Leibnitz. Volendo quel dottissimo Vescovo chiarire quale fosse la idea generica del bello, dice essere una *Unità varia*. Certamente l' unità e la varietà sono condizioni essenziali del bello, ma non costituiscono esse sole la bellezza; primamente perchè si rapportano alla forma, anzi che al principio che in essa s' incarna; in secondo luogo, perchè prese astrattamente non sono proprietà inerenti solo alla bellezza. E per verità anche un' opera di scienza si compone di parti varie che concorrono a formare un solo tutto; ed un lavoro d' arte può essere ordinato secondo le regole dell' unità e della varietà, ma, perchè ha difetto di altri elementi che son richiesti per rappresentare la bellezza, non è certamente bello. Se così non fosse, le opere egregie non sarebbero privilegio di pochi ingegni, ma di tutti coloro che potendo affaticarsi a raccogliere ed ordinare le parti col tutto, più per studio che per eccellenza di mente, escono fuori con un poema, o con un dipinto. E qual meschino accozzatore di rime non potrebbe essere un Virgilio ed un Alighieri? qual più macro colorista non potrebbe addivenire un Tiziano? Adunque se l'unità e la varietà sole, non costituiscono il bello, malamente fu definito.

Altri, appoggiandosi alle dottrine trascendentali, son venuti a dirci, non altro essere il bello che la manifestazione dell'infinito nel finito. Ma non posero mente che questo è uno de' caratteri, non il solo principio constitutivo della bellezza, perchè, si può accomunare anche al vero ed al bene. Infatti ogni qual volta apparisse tra gli uomini una verità splendidissima, o una straordinaria virtù, si potrebbe dire a modo di esprimersi che sia l'infinito che si manifesta nel finito. Quasi la stessa è la definizione che ne dà il Baumgarten, cioè il perfetto renduto sensibile. Ognun vede che la perfezione non è solo privilegio del bello, ma è di più ragioni; poichè, oltre quella che alla bellezza si riferisce, ci ha una perfezione in ordine al vero un' altra in ordine al bene, ed un altra in ordine al fine delle cose, che Kant chiama *teleologica*; e tutte si rendono sensibili, apparendo nella natura o fisica morale o intellettuale sotto le forme di un concreto.

Ultimamente il Gioberti si ingegnò di definire acconciamente ove questa ove quell'altra proprietà del bello, ma non mai l'idea assoluta di esso. E quando ebbe necessità di parlarne, non seppe altro dire che il bello, era *un non sò che di immateriale e di obbiettivo, che si manifesta allo spirito dell'uomo, e a sè lo trae.*

La difficoltà massima di definire il bello in genere nasce da ciò, che non si può con una formola sola abbracciare tutte le specie, e le qua-

lità varie della bellezza. Poichè, comunque abbiano una sorgente comune, pure altro è il bello delicato altro il sublime, altro quello della natura altro dell'arte; altro il fisico, altro il morale; altro il naturale, altro il soprannaturale ed il divino; altro il positivo altro il negativo. Di ciascuna di queste specie si può dare una definizione conveniente, ma una formola; che, risalendo al loro assoluto principio, le comprenda tutte, conchiudiamo che non si può dare. Se definire vale circoscrivere, l'infinito non è capace di definizione; e Platone stesso, che primo si levò con l'intelletto a ricercare il principio di ogni essere nella mente di Dio, volendo dire che cosa fosse l'idea assoluta del bello, la espresse con quelle proprietà generiche che appartengono anche al vero ed al bene; poichè disse essere il bello un' idea di natura tutta a sè particolare, residente nel Verbo (nella mente di Dio) e comunicata allo spirito umano, mediante il suo consorzio con la ragione divina.

Lasciando ogni inutile tentativo, a noi si conviene di ricercare in che consista questa particolar natura dell'idea generica del bello; e questo tenteremo di fare, svolgendo ogni proprietà di esso, le forme varie che riveste, ed i diversi effetti che produce nello spirito umano. E innanzi tutto affermiamo che il bello costa di due elementi sostanziali, *l'idea e la forma* e questi son talmente connaturali in esso, che ove gliene mancasse uno, non sarebbe più bello. Un'idea senza forma non appartiene più all'arte, ma alla scienza; ed una forma che non rappresenti nulla, e nulla dica all'intelletto non può esser mai; chè di qualunque modo fosse questa forma, se è ordinata secondo le leggi che governano la bellezza, ancorchè sia di quella specie che Kant chiama *vaga* (a), non può non contenere un tipo e non destare alcuno affetto o pensiero nello spirito. Ma questo vero si renderà palpabile, ora che partitamente ragioneremo di questi due elementi costitutivi di qualunque bellezza.

CAPITOLO SECONDO

Dell' Idea.

La bellezza è nell'*idea*, la forma altro non è che modo — Dall'idea proviene l'unità e la semplicità de'lavori — L'idea unifica ogni specie di bellezza e tutte le arti in una sola — Le idee son varie — Varie ancora le forme, ma hanno virtù differente — Il simbolo più capace di bellezza si è l' uomo.

Il bello, siccome ora si è dimostrato, non è materiale, ma una spirituale entità che fa apparizione nella materia, come principio informatore ed animatore di essa. Cosicchè la materia non ha in sè bellezza; ma allora diventa bella, quando è ordinata ad esprimere il principio che viene ad animarla. Questo principio intelligibile di bellezza, si addimanda Idea.

L'dea è in ordine al bello, ciò che è lo spirito in ordine alla na-

(a) Kant dà il nome di vaga a quella bellezza di forme che non esprime alcuna idea determinata e precisa, come ad esempio il verde dalla campagna; dice al contrario *aderente* quella che si congiunge ad un determinato oggetto, e va propriamente indirizzata ad un fine. Parlando rigorosamente ci ha una bellezza vaga? dico che nò; giacchè ogni forma, quando non altro, esprime l'idea dell'oggetto in cui sussiste e senza cui non sarebbe. forse Kant non prese nel preciso significato la parola, e volle intendere che vaga fosse quella bellezza che non s'incarna in una individualità distinta da qualunque altra.

tura umana: e siccome lo spirito abbisogna di esser unito al corpo per formare l'umanità, così l'idea, per entrare nel dominio dell'arte, richiede una forma, altrimenti rimane a pura astrazione, e solo capace delle sottili speculazioni della scienza. Ma questa necessità che costringe l'idea entro una forma che la sottoponga ai sensi, non le toglie di essere la condizione precipua del bello, senza cui non v'ha lavoro d'arte che risponda alle intenzioni morali dell'artista. Per modo che l'idea è l'anima della bellezza, e determina la cagione onde la bellezza move, ed il fine a cui è indirizzata. Ove alle forme sensibili venisse tolta l'idea, il bello sarebbe una cosa morta, e quantunque avesse colorito convenevole e regolari proporzioni, pure, mancandogli il principio razionale che lo rende intelligibile, non avrebbe alcuna attinenza con lo spirito dell'uomo che lo contempla: potrà piacere, ma non mai destare l'affetto puro del bello. Ecco il bello ridotto al piacevole, e, tranne un poco di materiale diletto, certo non è più motore efficace di nobili pensieri e di affetti generosi.

Dunque l'idea è la parte sostanziale della bellezza; poichè la forma è un mezzo di rivelazione, e nulla più. E tanto ciò è vero, che, mentre la forma è variabile e caduca, l'idea al contrario non muore mai, e trionfa delle vicende de'tempi, e della barbarie degli uomini. La ragione di questa stabilità eterna dell'idea, in mezzo al furiare dei tempi e de' rivolgimenti, si è, che essa appartiene a quel mondo superiore, a cui nulla può togliere o cangiare la volontà nostra. È raggio che splende da Dio, è legge da lui imposta alle opere della sua creazione. E però si manifesta nella natura fisica come principio ordinatore, che indirizza a certo scopo le create cose, nella natura morale come giustizia e verità, nella scienza come norma di ogni giudizio, nell'arte come armonia, intelligenza ed affetto. Quindi l'idea è principio razionale di ogni essere; ed il bello, dandole personalità di forme pure e trasparenti, altro non fa che renderla accessibile alla sensibilità, e capace di muovere l'immaginazione. Considerato in questi rapporti, il bello è l'abito colorito del vero.

Osservato siccome l'idea sia il principio ed il fondamento della bellezza, giova riflettere, che in essa è riposta l'unità e la semplicità di qualunque lavoro. Datemi un'opera, della quale niuno possa in brevi parole dire qual vero sia ordinata ad esprimere, ed a quale scopo fosse indirizzata, e voi vedete che essa non ha, nè può avere ligame tra le varie parti che la compongono. Sarà un' accozzamento di membri slegati, che, ad onta della squisitezza del lavoro, nulla esprimono. Che importa, diceva Orazio, che quel fabbro (non artista) che sta a bottega vicino della scuola quintilia, sappia figurare a meraviglia unghie e capelli, se manca di composizione tutta la statua? Dunque il bello non è nelle parti materiali della forma, bensì nell'idea che costituisce l'insieme, sicchè se questa non fosse, si avrebbero non creazioni di stupendo ingegno, ma mostruose apparenze, simiglianti a sogni di inferma fantasia. Tale era la figura, che Orazio fingeva per rendere imagine di quelle poesie, le quali sì stranamente sbalestrano ora in questo ora in quell'altro genere di bellezza, che nè piedi nè capo rispondono ad una forma sola. Il fondo di ogni lavoro esser deve semplice ed uno; e questa unità e semplicità viene dall'idea. Quando essa apparisce chiara, e galleggia per così dire nella composizione, ogni cosa riesce assestata ed ordinata, l'artista va a certo segno e non erra senza guida nel campo dell'arte, i varii membri si congiungono in un concetto unico, ciascun personaggio tiene quella parte che al suo officio si conviene, ogni cosa è posta in luogo, donde

meglio concorra all' efficacia del tutto. Questo fa l' idea, collocata come centro, a cui tutte le fila convengono; forma il primo strato, su cui viene intessuta tutta la tela, e quando l'ingegno pareggia la sublimità della materia, sa in ciascuna parte dar risalto al concetto che lucidamente si mostra in fronte a tutto il lavoro. A questa condizione essenzialissima deriva la bellezza delle opere egregie. Aprite la divina Commedia, e la Gerusalemme, guardate il Giudizio la Trasfigurazione e Mosè, e vivacissima vi lampeggia agli occhi l'idea che quei grandissimi s'ingegnarono di raffigurare, cioè la giustizia e la bellezza eterna, che trionfa della barbarie e della nequizia degli uomini.

Queste considerazioni ci menano ad un'altra verità. L' idea unifica ogni specie di bellezza e qualunque arte in un solo vero, che in tutte infonde il medesimo alito di vita, e loro fa rappresentare con modo vario lo stesso spirituale principio, che diciamo bello. Adunque nell'idea è non solo l'unità di un particolar lavoro, ma ancora l' unità del bello e delle moltiplici arti che lo rappresentano. Imperocchè, comunque fossero diversi i mezzi, di cui ciascuna arte si giova, o linee o suoni o colori, o che si svolga nel tempo o nello spazio, tutte però sono ordinate ad esprimere qualche cosa d'intellettuale e di morale, che parla allo spirito dell'uomo ed a sè lo trae. E siate certi che ogni principio spirituale di bellezza si riduce a quell'idea prima, che si rivela agli uomini sotto varie forme, come verità, giustizia, ordine e vita. Da questo fondamento che ogni bellezza ha nell'assoluto nasce l'unità del bello; dal modo vario onde si manifesta, nasce la varietà delle forme adoperate dall'arte.

Avendo dimostrato che l' idea è principio di unità non solo tra le varie parti di un tutto, ma ancora tra le forme varie che le arti adoperano; si può domandare quale sia propriamente l' idea di ciascuna forma, e se ci abbia ragione obiettiva che le tenga unite. Certamente l' arte, qualunque fosse l'intelligibile che si propone di esprimere, deve servirsi di una forma, come simbolo sensibile di quello. Dippiù; l' uomo come causa seconda, non può creare nuove forme, ma solamente modificar quelle che furono create da Dio, e nel modificarle non può trasgredire le leggi che Dio loro impose. Per modo che quegli oggetti, e quelle qualità che Dio ordinò ad esprimere tali determinate idee, quelle dico deve usare; e per il medesimo, non per altro fine. Posto ciò è chiaro che di qualunque concetto il simbolo è, o la natura fisica, o l'animale, con gradazioni varie secondo la varietà delle diverse specie. Il simbolo più nobile ed espressivo è l'uomo, perchè in lui la forma sensibile sottogiace all'intelligenza; dipoi, ma a gran distanza, gli altri animali, come quelli che se non hanno la vita razionale dell'uomo, partecipano però in certo qual modo della vita sensibile di esso. Ultima viene la natura fisica, perchè questa,quantunque abbia leggi,o sia un principio di intelligenza che la governa, pure apparisce quasi senza vita per cagione della materia, che, signoreggiando, fa velo alla forza spirituale che in sè contiene. Questi principii ci rendono agevole a dichiarare quale sia l'idea generale delle diverse forme. Ognun vede che nella natura fisica è sempre un germe di vita, ed una rivelazione di leggi costanti, che fan rispondere le cose create al fine che loro impose il Creatore. Nella natura animale è un principio non solo di vita, ma di sensibilità; nell'individuo umano l' idea è nell' intelligenza o nell'affetto, o nell'uno o nell'altra insieme; nei gruppi di vari individui sta nell'azione; e finalmente, nella unione di diverse forme la legge costante della destinazione loro si è il principio che le congiunge.

Dalle verità che in questo capitolo siam venuti esponendo, derivano alcuni corollari. Primieramente; non ci ha forma senza idea; perchè la forma è simbolo, ed ogni simbolo deve esprimere qualche cosa. 2.° Non ci ha idea, la quale per divenire oggetto dell'arte, non debba essere incarnata in una forma. 3.° Le forme non sono ad arbitrio dell'artista, ma disposte da Dio immutabilmente; e l'una non può esprimere l'idea che è rappresentata dall'altra. 4.° Tutte le forme, comechè diverse, possono concorrere alla composizione di un lavoro; ma in quanto consentono nel medesimo fine. Un pittore che volesse effigiare un naufragio, chiaro è che trarrebbe partito dal cielo, dalle acque, dalla terra, dagli uomini; ma userebbe quelle tinte, quegli atteggiamenti, quella espressione in somma, che si addice ad un' idea sì terribile e sublime.

CAPITOLO TERZO

Della Forma.

Necessità della forma. — 1. condizione di essa la *Varietà*. — 2. l'*Unità*. L'una e l'altra son proprie della forma, non già dell' idea. Non sono esse sole sufficienti a costituire la bellezza. — 3. condizione della forma la *Proporzione*. Proporzione di *tempo*, di *quantità*, di *convenienza*. Opinione di Mengs. — 4. condizione, l'*Ordine*. Se abbia alcuna norma oggettiva ed universale. — 5. condizione, la *Simmetria*. Differisce dall'ordine e dalla proporzione. Simetria *centrale*. Simetria *bilaterale* — Conclusione.

Dicemmo esser l'idea in ordine al bello, quello che l'anima è rispetto alla natura umana. Quindi tra la parte intelligibile del bello e la sensibile, passa quella relazione medesima che è tra lo spirito ed il corpo. E siccome lo spirito non può divenire umanità, senza un corpo che gli presti l'officio degli organi e de' sensi; così l'idea non può divenire oggetto dell'arte senza una forma, che, dandole imagine concreta, la renda possibile ad essere rappresentata sensibilmente.

Sicchè la forma, essendo un concreto di qualità che cadono sotto i sensi, è materiale. Ma perchè ogni materia tale non è, se manca di parti, ne segue che qualunque forma della bellezza, anche la più semplice, ha seco il principio di varietà, come inerente alla sua natura. È vero che questa varietà può avere maggiore o minore ampiezza; ma per quanto si voglia immaginar semplicissimo un'oggetto, non può esser privo di due qualità, le linee che determinano la sua figura, ed il colore. Però l'arte non si rimane a questo solo, nè si contenta di rappresentare isolatamente gli oggetti. Imperciocchè l'uomo, inclinando naturalmente a procacciarsi maggior diletto dalle arti, e quindi studiandosi di recarle alla perfezione che poteva maggiore, osservò che solo un'oggetto, benchè fornito di belle qualità, pure a grado a grado per ripetute impressioni, veniva scemando della virtù che aveva di dilettarlo. Perciò, traendo argomento dalla natura, che per la moltiplicità delle apparenze non lascia mai di dilettare, s'indusse ad unire nell'arte quanti oggetti più poteva; per modo che, aumentando la varia esposizione delle qualità, l'occhio scorresse d'una in altra, ed il diletto fosse più vivace ed intenso. Questa unione di varii oggetti, dotati di qualità varie, ne' lavori dell'arte, fu detto *varietà*. Quindi la varietà è una delle principali condizioni della forma.

Ma, se varii sono gli oggetti e le qualità di essi, tutti debbono però comporre un simbolo solo. Chè, se fossero slegati tra loro, e senza niuna

rispondenza naturale di fine e di effetto, la forma non più rappresenterebbe l'idea, al bello mancherebbe il principio spiritnale, all' arte la vita. Oltre a ciò se questo accozzamento di parti non concorresse ad una rappresentazione unica, potrebbe essere anche fatto di cose repugnanti, cioè contrarie per natura tra loro; ed in tal caso un lavoro d'arte, non che diletto, genererebbe displacimento e fastidio. Quindi la necessità di stringere le varie parti in una salda unità. Questo principio di armonia nella forma delle arti, quando pure fosse mancato all'uomo ogni lume superiore di verità, glielo avrebbe insegnato l'esperienza. Basta volger l'occhio sulle naturali cose, per vedere siccome la natura sforzi sempre la svariata molliplicità delle sue doti a formare un sol tutto, che fortemente per la sua unità, e con la varietà successivamente i sensi modificando, fa sì che l'anima si sollevi all'idea. Che altro far dovea l'uomo per dare armonia alle forme dell'arte, se non ordinare le qualità e gli oggetti varii ad un sol fine, come appunto fa la natura?

L'*unità* dunque è la seconda condizione della forma, senza cui l'idea non può essere affatto rappresentata. Un lavoro, che manchi di varietà, potrebbe in certo qual modo raggiungere uno scopo; ma un lavoro che abbia svariata forma senza unità che la raccolga, non ne raggiunge alcuno, anzi invece di ricreare, affatica dolorosamente lo spirito. E per verità sotto ogni apparenza, alla vista di qualunque svariata prospettiva, lo spirito umano intende sempre a trovare il principio che rannoda le parti; e così attraverso il sensibile percepire l'intelligibile che vi si nasconde, sotto il fenomeno la sostanza, nella forma l'idea. Ora l'arte che sviasse l'intendimento dell'intelletto con la confusione delle apparenze, non si accorderebbe, non solo alla natura, che nella sua pomposa varietà esprime sempre un vero semplicissimo, ma ancora all' uomo che vuol sempre in ciò che vede raggiungere quel che non vede, e sollevarsi alla contemplazione della verità e della bellezza pura.

Dall'esposto ragionamento si deduce che l' unità e la varietà sono condizioni della forma, e non, come molti han sostenuto, proprietà generiche dell'idea, costitutive della bellezza. L'idea non ha parti; quindi neppure varietà, nè occorre di essere ridotta ad unità; ma è un vero semplicissimo, intelligibile e non sensibile, assoluto e non relativo. Quando vien trasportata nell'arte, allora fa mestieri rivestirla di parti, e queste parti ordinare ad esprimere un tutto solo, perchè risalti spiccatamente. Nella forma dunque è la varietà, nella forma pure l'unità, non già nell'idea siccome fu detto.

Eppure l'unità e la varietà non bastano esse sole a costituire la bellezza della forma; chè non ci ha oggetto naturale che non costi di parti sensibili, armonizzate a rappresentare un solo vero, eppure non tutti gli oggetti naturali son belli, anzi molti ve ne ha di deformi, e moltissimi che non ci commuovono ad alcuno affetto. Questo ci ammaestra, siccome a far bella una forma, non bastano la varietà delle parti ridotta ad unità, ma si richiede che questi elementi varii sieno di loro natura capaci di destare nella mente nostra l'idea del bello, e nel cuore l'affetto che lo vagheggi, e se ne innamori. Quali propriamente sieno le qualità acconce a suscitare l'idea della bellezza nello spirito umano, diremo fra breve, quando saremo al bello naturale.

Ma, per far che le varie parti, a guisa di raggi che si rannodano intorno ad un comune centro, si unificassero nell'espressione di una sola idea, ei si richiede che serbino convenevole *proporzione*, e sieno collocate con *ordine*, e *simetria*. Ecco tre altre essenziali condizioni della for-

ma. La proporzione non si può propriamente definire, ma è una svariata attenenza che ciascuna parte ha con l'altra, e tutte poi hanno col tutto. Dico *svariata*, perchè la proporzione è di più maniere. Primieramente, potendo una forma svolgersi o nel tempo e nello spazio, segue che le parti di essa possono avere proporzione o di *tempo* o di *quantità*. Un lavoro di eloquenza di poesia di musica, arti che si svolgono nel tempo, richiede che i concetti i ritmi il numero, siano disposti per modo che l'uno non inceppi l'esplicamento dell'altro. E quando il ragionamento l'affetto, l'esordire, il narrare, il commuovere siano con giusta misura contemperati nell'orazione; quando nella poesia e nella musica le imagini e le armonie serbano convenevole e grato temperamento di varietà, allora si può dire che le parti hanno proporzione nel tempo. La proporzione poi di quantità e proprietà delle forme che si esplicano nello spazio, come l'architettura la scoltura e la pittura; ed è relazione tra le varie parti nella loro estensione e grandezza. Colui che toglie a dipingere una rosa, far le deve il gambo sottilmente proporzionato al fiore che gli annoda in capo; o se dipinga un'uomo, serbare la giusta proporzione delle gambe delle braccia del tronco e della testa, talmente che rispondano all'insieme della statura.

Questa doppia proporzione così di tempo come di quantità, è attinenza tra le parti medesime; ma oltre queste ci ha un'altra proporzione, la quale fa sì che tutte le varie parti convengano in un centro comune, che è la loro unità. Questa si addimanda proporzione di *convenienza*, ed è anello di congiungimento tra l'idea e la forma, e fa sì che l'una risponda all'intenzione dell'altra. Qualunque forma che non avesse questo rapporto con la sua unità, s'imagini quanto si vuole proporzionata e bellissima, per questo difetto solo addiventa strana, inutile, e talvolta sconcia e deforme. Al contrario fate che le parti non solo armonizzino tra loro, ma si accordino al principio che le informa, e si vedrà sorgere un opera ben proporzionata, armonica ed una. Così ad esempio un poeta che pon mano ad una favola pastorale deve in essa adoperare parole, armonie, costumi, passioni, caratteri e concetti, quali a pastori si addicono. Un'artista che prende ad imaginare un tempio od un teatro usar deve ordine e stile, o semplice e sublime, o splendido ed ornato, siccome all'idea di un tempio o di un teatro si conviene. Tanto è necessaria condizione del bello questa convenienza, che il chiarissimo Mengs, il quale non solo scrisse dell'arte, ma ancora fu artista, pose in essa il fondamento, anzi ne fece unico principio della bellezza; ma egli non pensò che questa attinenza che le parti della forma hanno con l'idea, è una, ma non la sola condizione del bello.

Acciocchè la forma sia per ogni verso bellissima non basta che serbi unità varietà e proporzioni, bensì vuolsi che queste parti siano collocate in luogo, donde meglio concorrano all'efficacia del tutto, secondo la importanza ed il naturale officio loro. Questo è quel principio che Orazio chiamava *ordine risplendente*; poichè solo nell'ordine sta l'armonia, e spicca lucidissimo il concetto. Come, e dove si debbano collocare queste parti, perchè rendessero imagine vera e bella degli oggetti, lo studio della natura e dell'arte, sì nella struttura come nella prospettiva delle cose, può solo ammaestrarvene. Ma rendetevi certi che diligenza pazientissima si vuole e squisita intelligenza del bello. È vero che nella rappresentazione di unico e determinato oggetto, incontra che raro erri, chi abbia chiaro conoscimento di esso: ma quando si ha a fare con opere vaste per materia, e complicate per fila svariatissime, oh quanti pochi sono gli ingegni privilegiati che sappiano collocare col debito ordine tutte le parti,

sì che ciascuna abbia risalto nè più e nè meno dell' importanza sua. Un pittore, ad esempio, che imprende a disegnare un quadro composto di molte figure, poichè avrà scelto le più necessarie all'azione, e le avrà atteggiate con varietà unità e proporzione, deve così ordinarle, che nell'azione abbiano tanta parte, ed all' insieme diano tanto lume, che all'officio ed alla importanza loro rispondano. Egualmente un' oratore, entrando nella natura dei fatti che deve esporre, e nella disposizione morale di coloro cui favella, saper deve ben ordinare le varie parti dell'orazione, e con artifizioso intendimento qui muovere, là convincere, quà abbagliare con lo splendore delle imagini, certe cose lumeggiare, altre ombrare, alcune tacere, e con questo giudizioso temperamento e collocamento di materie conseguire il fine.

Poichè abbiamo esposto che cosa sia proporzione, ed in che l'ordine sia riposto, forse taluno vorrà ricercare quale abbiano fondamento obbiettivo. Ma, esaminando con la mente quanto svariata sia la moltiplicità delle forme possibili ad usare, e con che differenti proporzioni vanno ordinate, siamo sforzati a conchiudere che trovar non si può una misura ed una disposizione comune a tutte. Quale è dunque il principio che regola la proporzione e l'ordine delle parti, e quale è la legge obbiettiva che le rende belle? É arduo e forse insolubile problema, e noi lasceremo che se ne occupi la scienza. Per servizio dell'arte basta conoscere che la proporzione delle parti, e l'ordine onde sono collocate, variano col variare delle idee specifiche, che solo si possono incarnare sensibilmente; nelle quali idee si contengono depurate di ogni imperfezione individuale tutte le qualità proprie della specie. E le qualità di ciascuna son regolate da norme invariabili, che loro danno atteggiamento e personalità tutta propria; per modo che sono acconce a rappresentar solamente l'idea di quella determinata specie, e non altra.

Ultima tra le condizioni della forma è la *simmetria*; la quale sino ad un certo punto può parere che sia la medesima cosa che l'ordine e la proporzione. Ma non è così: primieramente perchè l'ordine e la proporzione appartengono tanto alle forme che si svolgono nello spazio, quanto a quelle che si esplicano nel tempo; mentre la simetria risguarda solo que' concreti che si attuano nello spazio. In secondo luogo è da por mente che l'ordine e la proporzione campeggiano nell'attinenze che ciascuna parte ha con la sua sorella, e tutte hanno col tutto; mentre la simetria è in ciascuna parte senza uscir di sè stessa, o, considerando tutta una forma come parte del bello, si versa nelle linee e nelle proporzioni generali.

E però è di due ragioni, seguendo le teoriche dello Schlegel (a) Ci ha una simetria *centrale*, ed un'altra *bilaterale*. La prima è un'accordo di proporzioni e di prospetti, che tutte le parti hanno in un punto comune, ove vanno ad incontrarsi; così che l'osservatore collocandosi in esso punto, come nel centro di una stella, vegga per ogni verso ripetersi le stesse apparenze. Il magnifico peristilio, che dal vestibolo della basilica di S. Pietro si slarga in due immense curve di colonnati, ha questa specie di simetria; poichè il riguardante, standosi nel centro della piazza, vede di più ordini di colonne un solo, e per ogni parte la medesima prospettiva. La simetria bilaterale si ottiene, quando ciascun lato risponde nella struttura e nelle proporzioni all'altro. Negli animali e nelle fronde degli alberi si trova sempre la simetria bilaterale; al contrario nei fiori la centrale pare che quasi in tutte le specie predomini. Qualunque

(a) Lexons des Beaux Arts.

oggetto non può essere conveniente simbolo di bellezza, se non abbia o l'una o l'altra di queste due maniere di simetria; e quella forma che le possiede entrambi, è la più acconcia ad esprimere bellezza, in quelle arti in cui la bellezza si rivela per mezzo di linee, come l'architettura.

Conchiudiamo: la forma, perchè composta di parti deve di necessità esser varia, e perchè queste parti concorrano unitamente all'espressione dell'idea, debbono pure di necessità serbare proporzione, ed esser disposte con ordine e simetria. Sicchè la *varietà*, l'*unità*, la *proporzione*, l'*ordine* e la *simetria* sono cinque necessarie condizioni della forma, le quali regolano la composizione, ma non costituiscono la bellezza. Il bello è tutto dell'idea; e perchè sia convenevolmente espresso, si richiede che la forma abbia quelle qualità, che propriamente furono poste da Dio ad esser segno sensibile di bellezza. Per modo che, ad ottenere il bello tanto nella natura quanto nell'arte, da una parte concorrer deve l'idea, dall'altra le qualità materiali che più acconciamente la rivelino ai nostri sensi. La varietà l'unità la proporzione l'ordine e la simmetria sono norme, che debbono regolare l'acconzamento di queste qualità; ma, ripeto, non costituiscono la bellezza, non che dell'idea, neppure della forma; esse son leggi regolatrici, ma non la medesima cosa che il bello. Tanto ciò è vero che molti animali e molti oggetti, hanno nel loro concreto e varietà e proporzione e ogni altra di queste leggi, eppure non li giudichiamo affatto belli. Andando più innanzi, esporremo a suo luogo, quali forme, quali proprietà di esse, e quali oggetti siano proprio elemento di bellezza, e di che specie di bello.

CAPITOLO QUARTO

Del modo onde l'idea e la forma sono a contemperare

Modo vario di contemperare la forma e l'idea — Arte antica — Arte nuova — Due scuole, l'*ideale* e la *naturale* — Carattere della scuola Ideale. Raffaello da Urbino e Vittorio Alfieri — Esagerazione di essa — Carattere della scuola naturale, e decadimento — Maniera fiamminga. Caravaggio. Denner. Gualtiero Scott — Naturali attinenze tra l'idea e la forma — Quali effetti la prevalenza dell'elemento sensibile produce nell'arte. — Poesia erotica de'Greci, de' Latini e degli Italiani. La pittura tra il XVI ed il XVII secolo — Signoria dell'idea e sino a qual punto — Difficile temperamento, ma cagione di benefiche influenze nella vita.

Poichè il bello si compone di due parti essenziali l'idea, e la forma, può l'arte variare in molte gradazioni, secondo che all'un principio si dà predominio sull'altro, o importanza maggiore che non ne debba avere. Le arti antiche, derivate o dalla orientale dottrina dell'emanazione, o dalla mitologia greca, portano nel fondo de' loro principî la eguaglianza, anzi la signoria della materia sullo spirito, del sensibile sull'intelligibile, delle cose terrene sulle celesti; e perciò si piacquero di lavorar molto intorno alla forma, trascurando del tutto, o debolmente rappresentando l'idea. Quindi la poesia fu tutta squisitezza di ritmi e lauta splendidezza di traslati e di figure, e versò sempre intorno alle qualità corporee, senza troppo penetrare nelle spirituali; solo la scultura ebbe rara perfezione e compostezza di parti, e l'arte fu detto essere imitazione dal naturale. La nuova età regolata ed inspirata dal cristianesimo, ripristinando l'uomo nella dignità sua originale, purificando la natura, e dandole il luogo che le conviene nell'ordine dell'essere, concesse allo spirito quella signoria che

aver deve sulla materia. Quindi la scienza pose tutto il bello nell'idea; la poesia si piacque di rappresentar l'uomo interiore, la scultura e la pittura di esprimere l'invisibile sulle visibili forme; e l'arte fu detta instauratrice della natura, e rappresentatrice dell'ideale (a).

Da questa opposizione della nuova con l'arte antica, nacquero presso noi due scuole, con opposto intendimento; l'*ideale* cioè, e la *naturale*. L'una, seguitatrice dell'antica, troppo concede alla materia, nulla o poco allo spirito; l'altra, inspirandosi nel cristianesimo, sottopone la materia allo spirito; questa usa del bello naturale con rara parsimonia, e solo come simbolo visibile dell'idea; quella si occupò di rappresentar la natura come più squisitamente poteva, senza darsi alcun pensiero dell'ideale. Ecco due scuole, le quali se si contenessero entro certi limiti, ciascuna avrebbe la sua parte di verità e di bellezza. Ma esse non stettero contente al proprio dominio; imperciocchè l'uomo, che non sa stare al segno, e mena sempre le cose alle conseguenze ultime di ogni sistema, fece travlar l'arte, spingendola o a sconoscere totalmente la signoria dell'idea, o a divenire una larva sparuta, rappresentatrice di grette astrazioni.

La scuola ideale, movendo dal principio che tutto il bello è nell'idea (la quale anche senza forma, se fosse possibile di vagheggiarla nella sua astrattezza, produrrebbe le commozioni estetiche) si è ingegnata di spiritualizzare i lavori, sottraendo da essi quanto più poteva di concreto. Quindi riducendo alla semplicità che si può maggiore il simbolo materiale, e purificandolo, e nettandolo di qualunque superfluità, lo assottigliarono sì che limpido e preciso vi trasparisse il pensiero. Quindi si piacquero di rappresentare un'azione semplice col mezzo di una sola o di poche figure, e l'arte costrinsero a muovere solo un'affetto, per non distrarre soverchiamente l'animo dell'osservatore. Quindi le pennellate leggiere, semplici le linee, il colorito morbido e sfumato, ritratto sempre l'uomo interiore in ogni maniera di arti, della sua forma solo tanto che bastasse ad esprimere la ideale bellezza dello spirito. Nella poesia, fatta astrazione da ogni individuo, rappresentarono le passioni anzichè gli uomini signoreggiati da esse. In somma ritrarre l'umanità nel fondo, senza particolari o di tempo o di paese o di costumi. Tali furono principalmente Raffaello da Urbino e Vittorio Alfieri. Però questi due grandi ingegni seppero contenersi tra certi confini; e se si adoperarono a rappresentar l'ideale, non ridussero il bello ad essere una *vanità che par persona*.

Ma vengono i mediocri che per imitare, non san fare altro che guastare, spingendo a strane applicazioni le teoriche de' loro maestri. Le arti plastiche come la scultura e la pittura, richiedendo di necessità una forma precisamente concreta, non han potuto essere sì sconciamente spolpate, come la poesia, la quale, usando della parola, può rendere l'invisibile, senza aver mestieri di dargli una visibile imagine. Questa razza di poeti han ritratto da metafisici l'uomo interiore; e, trasandando l'individuo e restringendosi al generale, han tolto alla poesia le imagini, dell'affetto estetico han fatto una contemplazione pura, e tutto il loro magisterio si compone di macre descrizioni, di sottili concetti, di rotte armonie, e di frasi svaporate lambiccate aeree. In mano di costoro l'arte poetica è una psicologia: ma l'anima metafisicamente descritta non commuove; perocchè non l'analisi delle passioni, ma la rappresentazione viva

(a) Questa è la ragione, onde nell'età nuova più che la scultura, fu caldeggiata la pittura, siccome quella che più vivacemente rivela la vita interiore; mentre presso i greci la scultura ebbe maggior pregio.

e parlante di esse trae a sè l'anima altrui. Ecco a qual segno fu menata da molti moderni poeti e romanzieri la scuola ideale; la quale, consistendo nel suo vero principio, cioè la signoria dell'idea sulla forma concreta, è frutto del moderno incivilimento, ed ha principali maestri Dante Raffaello Michelangelo e l'Alfieri.

L'altra scuola che possiam denominare o naturale, o materialista, secondo che o in parte o del tutto sconosce l'ideale, operò per contrario verso. Ella si studiò di imitar la natura come è, nè si propose altri oggetti che gli oggetti reali. Rispetto all'uomo, rappresentò più l'individuo che l'umanità, nè cercò di porre sulla scena le passioni umane, ma la passione di un tale determinato individuo. La maniera fiamminga è derivata da questa scuola, poichè coltivò in pittura l'espressione della forma e non dell'idea; ed in un dipinto di quella foggia, tolta la naturalezza la verità de' particolari, e la vivacità del colorito, nulla trovi che calorosamente commuova; e l'anima dello spettatore sollevi; anzi la soverchia diligenza nel ritrar troppo servilmente la natura, desta talvolta non che piacere, fastidio. Similgliantemente lavorava Caravaggio, togliendo a modello la natura senza scelta; e spesso ritraendola arditamente. Però Manfredi, Leonello Spada, ed il Guercino, che gli tenner dietro, si consigliarono di scender più basso dandosi a copiar la natura comune; e sprecando l'ingegno, profanarono la dignità dell' arte. Non altrimenti o-perarono tutti que' poeti, i quali, persuadendosi non vi essere altra arte che l'imitare, servilmente posero l'ingegno a ritrarre la realità, con tutte le sue imperfezioni.

Costoro scendono a particolarità sì minute, e, trascurando l'idea, tanto pensiero si danno della forma, che par volessero gareggiare con Denner; il quale, per conservarsi fedele copista della natura, dipinse teste, in cui col microscopio si vedevano i pori, il minuto pelame della pelle, e l'umido liquore che bagna le pupille. Imperciocchè, dice Jouffroi, non son contenti, se non danno a' personaggi età, sesso, condizione, vita storica, religione, indole, patria, dimora, fattezze, portamento, le quali cose tutte modificano la forma minutamente, e fino gli abiti ed i calzari, siccome usa Gualtiero Scott. Se non che lo scozzese romanziere, ad onta di questo particolareggiare (il quale adoperato come mezzo drammatico e non posto come fine, è necessario all'evidenza della rappresentazione, perchè sveglia imagini vivaci e precise nella mente) sempre però dà risalto alla parte generale dell'umanità: quindi la ragione, per cui i suoi personaggi, quantunque precisamente scozzesi, trovano in ogni lettore simpatia.

Perchè l'arte si tenesse lontana è dalle smunte rappresentazioni, a cui fu spinta la scuola ideale, e dal soverchio particolareggiare del scrupolosi imitatori della natura, poniamo alcuni principii, da quali è agevole cavarne conseguenze, per la pratica utilissime. Primieramente è da ricordare, che il bello costa di due elementi, l'uno spirituale, l'altro sensibile; coloro che si sforzano di ridurlo ad un solo, tolgono la distiuzione tra le due diverse nature, e, riducendo l'universo ad una sola sostanza, distruggono l'arte e la scienza; chè con sì fatta dottrina si va in estetica ed in filosofia al panteismo. In secondo luogo non si deve ai due elementi dare la medesima importanza e dignità; imperciocchè questa teorica toglierebbe l'unità al bello, e nell'arte come nella scienza introdurrebbe una certa qualità di principio; ed allora l'intelligibile ed il sensibile non costituirebbero una individualità unica, ma, repugnando l'uno all'altro, verrebbero a formare un'accozzamento strano di nature opposte.

Adunque, se il bello consta di due elementi, se questi non hanno eguale virtù, nè la medesima indipendenza; altro non rimane, se non che l'uno prevalga all'altro, e lo signoreggi senza tiranneggiarlo e distruggerlo. Ma quale de' due deve sovrastare?

Se nel bello maggioreggiasse il sensibile, l'idea si offuscherebbe nella troppa profusione delle forme, la bellezza pura sarebbe smarrita, il piacere estetico addiverrebbe sensuale, e l'arte vile lusingatrice di passioni invereconde. Invano si cerchi ne' lavori di questo genere lo stimolo a generosi fatti, o l'inspirazione di sublimi concetti; chè in essi soltanto la materia è fonte di piacere, nè vi si ha a cercare altro piacere, che la voluttà. Tale fu l'antica poesia erotica de' Greci e de' Latini, tale molta parte della orientale poesia; tale la poesia italiana, quando disdegnò l'Alighieri ed il Petrarca per suoi maestri, e tale finalmente la pittura tra il secolo XVI e gran parte del XVII, contro cui tempesta sì calorosamente Salvator Rosa. Di queste enormità è cagione il prevalere della materia, poichè l'ordine dell'universo richiede che debba sottostare allo spirito; e quando per sconvolgimento di idee, e per bassezza di affetti, accade il contrario, si vede rotta l'armonia degli esseri, sconosciuta la verità la bellezza e la virtù, e le generazioni precipitando nella confusione di ogni principio, umano e divino, trattare le ombre come cosa salda.

Essendo l'idea l'anima che infonde la vita al concetto estetico, deve serbare il primato; l'elemento materiale al contrario non deve nè pareggiare nè oscurare l'intelligibile, ma servirgli come di simbolo. D'onde poi nasce la supremazia del bello artificiale sul naturale, chè nell'arte l'idea ha maggior signoria sulla forma, e vi risplende più spiccata; quindi pure avviene che il diletto estetico sia molto più nobile e puro del sensuale. Ma si badi a non dar poi tanto di prevalenza all'intelligibile, che si annulli del tutto il sensibile; chè in questo caso l'arte andrebbe nel vago e nel vaporoso, ed il bello svestito di polpe avrebbe sembianza di vero, e niuno affetto desterebbe. Tale è la natura della poesia Scandinava, e di tutti coloro che vogliono esser chiamati romantici. Costoro non hanno della poesia altro che il verseggiare; e sbalestrando per ogni lato, e facendo un accozzamento informe di macre pitture, di nebulose fantasie, di spropositati concetti, e di lamenti disperati, cercano di passare per imitatori del grande inglese; a cui se mancò l'arte, sovrabbondò certo l'eccellenza dell'ingegno, e la cognizione profonda del cuore umano e della vita.

Dunque nel concetto del bello per conservare l'unità, mantenere i privilegi dello spirito sulla materia, e non invertire l'ordine naturale dell'universo, l'idea deve maggioreggiare sulla forma « Ma, dice il Gioberti, serbare il convenevole modo e il debito temperamento fra i due » estremi viziosi, dare l'opportuno risalto al sensibile, senza nuocere » al primato dell'intelligibile, mantenere a questo il privilegio di costituire l'unità ipostatica, che quasi animo imperante sugli organi, domina ed armonizza il complesso della rappresentazione estetica, è magisterio sovrano e difficilissimo ai poeti ed agli artisti. Frà quali niuno » o pochissimi l'han posseduto con tanta perfezione quanto l'Urbinate » ne' suoi capilavori, ed il divino Alighieri nella maggior parte delle » sue cantiche.

Difficile impresa è questa, però gli eccellenti artisti sono sì pochi. Ma non si può fare altrimenti, se non vogliamo volgere le arti a contrario fine, di quello a cui sono indirizzate; le quali, quando addivengono per

operar torto dello spirito umano troppo sensuali seguitatrici della materia, non sono più atte ad educare, ma a corrompere. Al contrario, mantenendosi a quella altezza, che loro concede l'eccellenza dell'idea che rappresentano, si rendono ministre di purissimi conforti, e di morale perfezionamento. Imperciocchè il bello da esse rappresentato, importando il dominio dell'idea sulla materia, educa gli uomini alla superiorità del vero sul falso, dello spirito sul corpo, delle cose immortali e celesti sulle fugaci voluttà terrene, e si consegue quella emancipazione dell'anima dalla schiavitù de' sensi, che vien poi compiuta dalla morale e dalla Religione. Quindi nasce la parentela della filosofia e della Religione con l'estetica, la quale è una specie di disciplina preparatoria per iniziar l'uomo al vero ed al bene, secondo che la bellezza è quasi il vestibolo, l'espressione, il volto della virtù e della scienza (a).

CAPITOLO QUINTO

De' fenomeni psicologici e degli effetti morali che il bello produce nello spirito.

Fenomeno complesso. Costa di due commovimenti, l'uno sensibile, l'altro razionale — Il *giudizio*, e l'*amore*. L'uno e l'altro sono contemporanei nel primo intuito. La riflessione gli distingue. La sintesi riflessa li ricompone — Gli idealisti tengono solo il giudizio per fenomeno psicologico della bellezza — I sensuali tutto il fenomeno riducono a sensazione — Effetti morali che la bellezza produce negli individui e nell'umanità — Canova. Petrarca. Platone.

Alla intuizione del bello lo spirito umano non resta nè indifferente nè inoperoso, ma tosto si commuove; e nel tempo medesimo che afferma meravigliando della bellezza degli oggetti, sente in sè un'alito soave, che, accalorandolo, lo riempie di purissimo piacere. Questo è un fatto che troviamo nella nostra coscienza, e che per la obbiettiva virtù del bello rampolla spontaneo. Ma se l'arte deve trovar modo di ingenerar questo effetto nello spirito, senza intendere più in là, alla scienza conviene dar ragione di esso, sì mettendone in chiaro le origini, come esaminandone la virtù. E la ragione è di per sè logica e risplendentissima.

Poichè ogni bellezza si compone di un principio intelligibile e di un'altro sensibile, l'uno relativo, l'altro assoluto, l'uno rappresentato dalla varietà, l'altro dall'unità; è chiaro che l'intelligibile l'assoluto l'unità mette capo nell'intelletto, la varietà il sensibile il relativo nella sensibilità. Quindi nasce che intorno al bello lo spirito umano opera con due facoltà diverse, poichè non solo apprende l'idea incarnata, ma ancora la forma materiale in cui s'incarna. Quindi la commozione che noi riceviamo dal bello si risolve in due movimenti diversi; l'uno è il giudizio onde affermiamo della bellezza che ci è presente, l'altro è l'affetto che sensibilmente ci investe contemplandola; ma il giudizio è relativo all'idea, l'affetto alla forma.

Ora componendosi l'effetto estetico di due elementi diversi, l'uno razionale l'altro positivo, corrispondenti ai due diversi principii della bellezza; viene la scienza a domandare quale si desti primo nello spirito, cioè quale di essi è causa dell'altro; e, secondo le proprie dottrine, ciascuna scuola risponde dando la preferenza o a questo o a quello. Coloro che ripongono il bello tutto nella materia, per mostrarsi conseguenti alle loro dottrine, dicono che prima a destarsi alla vista del bello sia la

(a) Giob. Saggio sul Bello.

commozione sensibile ; e ponendo il piacere come indizio sicuro della bellezza, argomentano, che dal piacere sia preceduto, come effetto da causa, il giudizio. Al contrario coloro che fan consistere il bello nel solo principio astratto, cioè nell'idea presa isolatamente, insegnano che il giudizio, affermando della bellezza, dia luogo alla sensibilità di appigliarvisi, come a cosa reputata bella e piacente dalla ragione. Ma pare che entrambi le sentenze si discostino dal vero, movendo ciascuna da un principio esclusivo ed opposto; mentre stando saldi nelle teorie della vera scienza, viene a risolversi secondo verità, e, quel che è più, secondo la propria esperienza la questione.

E veramente, dimandare quale de' due fenomeni si manifesti prima, il giudizio o l'amore, è lo stesso che chiedere, quale de' due elementi della bellezza primo si riveli allo spirito, l'idea o la forma? Noi riteniamo che il bello sia un composto di due elementi, ma che l'uno non possa sussistere senza l'altro : dividendoli si viene a distruggere l'essenza del bello, che sta appunto nell' intima unione di queste due nature, e ciascuno entra nell'ordine delle sostanze che gli appartiene. Egualmente, se dal corpo umano disgiungiamo con la mente lo spirito, non abbiamo più l'uomo, ma due sostanze differenti, che rientrano nelle rispettive categorie di materia e spirito. Essendo dunque riposta la bellezza nell' unità dell' idea e della forma, con quella relazione che è propria del loro congiungimento, io domando quale di questi due principii apparisce primo allo spirito ? Interroghiamo la propria coscienza : alla vista di un' oggetto, forse l' anima nostra si ferma a contemplare freddamente, e poichè avrà percepito l'idea che in esso si esprime, e giudicato avrà della sua eccellenza, allora comincia a sentire quel soave commovimento di morale sensibilità, che diciamo piacere ? O forse, traendone improviso diletto, dobbiamo sostare alquanto e meditare ; e quindi giudicando della cosa, darci ragione del diletto che provammo? Nè l'uno, nè l'altro. I due principii della bellezza spiccano innestati, e compenetrandosi in una sola personalità, formano un solo tutto, che nel tempo medesimo tutto l'uomo impressiona : così che nel primo intuito della bellezza l' idea e la forma appariscono una sola cosa. Sopravviene poi la riflessione, e per via di analisi segregando l' uno dall' altro, ricerca la natura di ciascuno, e trova le leggi che governano l' unione loro. Quindi l' intuito primitivo del bello è un fatto complesso ; giacchè lo spirito nel medesimo tempo che percepisce la forma, prende l' idea che vi spicca espressa.

Dunque se l'idea non ha alcuna primazia di tempo sulla forma, nè la forma sull'idea, è a conchiudere che tanto il giudizio quanto l'affetto non hanno alcun primato nello spirito. All' intuito del bello, che è una percezione complessa di due elementi in un sol oggetto, succede nell'anima un fenomeno anche complesso di due movimenti, l'uno intellettivo che risguarda l'idea, l'altro sensibile che ha rapporto alla forma : quindi non hanno alcuna primazia cronologica tra loro, ma son contemporanei. Vien poi la riflessione e si applica a dissaminare quel fatto primitivo della coscienza, e distinguendo, astraendo, meditando, lo divide in due, ed a ciascuno secondo la propria natura assegna un primato, o una dipendenza logica nell' ordine degli esseri. Ma la riflessione altro non fa che chiarire ciò che prima era oscuro, quindi trova, non pone le cose ; e quando viene ad accertarsi che due elementi sono nel bello, ai quali rispondono due fenomeni dello spirito, tutte e due dovevano già essere in fondo del primo intuito e del primo fatto della coscienza.

Laonde lo spirito umano comincia per una sintesi oscura, percependo complessivamente i principii delle cose. Sorviene poi il lavoro della ragione, che sparge lume, e distingue particolareggiando gli oggetti. Finalmente non più nuovo nell'intuizione delle cose, ma istruito dalla ragione e dalla scienza, si ricompone nella primitiva semplicità, e ritorna alla sintesi. Così l'idea e la forma, dopo l'analisi che ne fa la scienza, ritornano a costituire l'unità primitiva che poi l'arte si studia di riprodurre, con più efficacia di modi, e con norme più severe: così l'intelligenza e l'amore si contemperano novellamente in un solo atto dello spirito, ma più spedito più fervido e più puro.

•Coloro che professano filosofia trascendente dimezzano questo fatto composto della coscienza, e lo dicono soltanto un giudizio. Questa sentenza scaturisce delle loro dottrine; poichè avendo tolto al bello ogni virtù sensibile ed obbiettiva, è logico che avessero tolto al fenomeno corrispondente dello spirito l'affetto. Ma ridotta d'arte ad essere il frutto di un freddo giudicar della ragione, le manca l'inspirazione e la vita, ed in gran parte la forza che ha potentissima di trarre a sè gli animi, per quella segreta irresistibile simpatia che negli animi accende la bellezza.

Al contrario sì nobile soave e purissimo affetto del bello, una scuola che tutto riferiva al senso, disse altro non essere che sensazione; e con tale dottrina venne non solo a negare gli effetti psicologici che il bello produce nello spirito umano, ma ancora i morali. Egli è vero che la sensazione accompagna ed agevola l'intelligenza del bello, perchè l'uomo, in quanto è uomo, non può fare a meno del ministerio de' sensi: ma la sensazione è mezzo onde si fa strada all'anima la forma, sendo nell'anima il luogo ove i simboli esterni trovano i modelli ideali della loro bellezza: sicchè l'affetto del bello è tutto nello spirito, non nella fisica sensibilità. Anzi quando nella materia han fondamento le nostre commozioni, nasce tosto il desiderio di possedere l'oggetto che ci ha commossi, la bellezza si offusca, e l'affetto svapora in una realtà ignobile e fugace. Il puro affetto del bello, dice Cousin, non ha in mira alcuno interesse, ma genera una specie di venerazione che trattiene lo spirito entro di sè: quando nasce il desiderio di possedere, l'affetto svapora. Proprio della bellezza è di non destare alcuno appetito; e per quanto è più bello un'oggetto tanto più scema il sensuale desiderio, ed in quella vece siam compresi di venerazione tutta spirituale e disinteressata. Così parla chi ama veramente l'arte, la quale si alimenta d'imagini ideali, e di affetti non volgari non terreni, ma celesti ma puri. Chi bene intende quello che io dico saprà spiegare come Canova, interrogato da Napoleone del perchè non avesse menato moglie, fosse stato sollecito a rispondere; perchè, Sire, ho sposato l'arte. Nell'arte sì, nell'arte solamente il bello si mostra depurato di ogni sucidume, e sfolgoreggia, invogliandoci a speranze non caduche, e promettendoci diletti che non avran confine. Quindi la bellezza menava il grande Alighieri alla cognizione delle altissime e delle segrete cose; quindi il Petrarca, vagheggiandola in una Idea lucidissima della sua fantasia, si pasceva con la mente di una dolcezza, che qui non si può gustare. La bellezza non è cosa di questa terra; e l'arte sola può darne una certa imagine, come saggio di quella Essenza immortale che la contiene. A dir tutto, la bellezza ha divina origine, come il vero ed il bene; ma è assai più vivificante allettativa e confortatrice che la verità e la virtù non è. L'anima che l'accoglie e la sente, più spera, e meglio intende l'avvenire: però, diceva Platone, essere la bellezza luce divina, riflessa nell'univer-

so, che, quanlunque involuta di caduche forme, pure accenna sempre l'eccellenza della sua origine. Quindi destando nel cuore umano un desiderio immenso della divinità, fa sì che un'amore celeste vi si apprenda; e il pensiero leva alle celesti regioni. Tale è l'effetto morale che per lo mezzo de' fenomeni psicologici, la bellezza genera nell'individuo, e per gli individui nell'umanità.

CAPITOLO SESTO.

Del Bello Naturale.

La natura è il primo esemplato della virtù divina. — È occasione perchè lo spirito risalga a Dio — È fondamento dell'arte—Attitudine della materia ad esprimere il bello. Dessa è regolata da leggi invariabili = *Bellezza fisica. Bellezza morale* — Virtù varia delle qualità sensibili — La vista e l'udito sensi intellittivi — Qualità che con essi hanno relazione. *I colori, le linee, i suoni, il moto* — Ogni qualità sensibile ha potere di risvegliare commozioni morali — La materia è sempre simbolo di un'intelligibile — Quali siano le qualità naturalmente ordinate ad esprimere il bello — Il gusto, l'odorato, il tatto non son ministri del bello ma del piacevole — Una sola qualità elementare non basta ad esprimere il bello — Necessaria la varietà — Accordo tra i simboli naturali, e loro differenza — Rispondenza costante che hanno con l'idee. — Negli animali la bellezza apparisce più vivacemente — Sopra tutti gli animali l'uomo — Bellezza intellettuale, bellezza degli affetti. Come si manifestino sensibilmente, e perchè si richieggano a costituire la bellezza umana — I bruti — Unità del bello. Varietà de' simboli di esso.

Se le arti, usate dagli uomini per esprimere il bello, bene le chiamò il divino poeta, nipoti a Dio, il Gioberti deducendo dai medesimi principii, bene chiamò *Arte di Dio* la natura, imperciocchè tutto quanto l'universo è fattura delle sue mani. E se Dio è non solamente Potestà somma, ma somma Sapienza e primo Amore; se in ogni cosa creata impronlò l'orma dell'alito suo divino; è chiaro che nella natura sono le vestigia di quella Potenza Armonia ed Amore, che in tre Persone distinte formano una sostanza sola. Quindi il primo esemplato della bellezza eterna è certamente la natura: essa parla un linguaggio che le intelligenti creature intendono, e per essa levandosi alla contemplazione dell'idea, ricongiungono la terra al cielo, il tempo all'eternità, le seconde cause alla Cagion prima. Quindi la natura è occasione, perchè l'uomo risalga alle origini ed al termine di ogni creato, e dalla bellezza delle sensibili cose si sublimi a vagheggiare quella bellezza suprema, che egli intende sì, ma che non può adequatamente esprimere, perchè la materia è sorda alle intenzioni dell'artista.

Ma innanzi di venire a parlare di quel bello che l'arte si sforza di raggiungere, fa mestieri ricercar minutamente quale e quanta sia la bellezza della natura, per due specialissime ragioni 1. perchè, come abbiam detto, il bello naturale è occasione di risalire all'ideale: 2. perchè la natura è il fondamento di que' simboli e di quelle leggi che aiutano e regolano l'arte nella rappresentazione de' suoi concetti.

L'universo va distinto in due categorie di sostanze differenti, che si addimandano spirito e materia. Questa più nobile, quella meno, perchè ordinata a servir di strumento al potere ed alle leggi che son proprie dell'intelligenza. E però nella natura ci ha una bellezza propria della materia, ed un'altra specialmente inerente allo spirito; ma quella

è subordinata a servir di interpetre a questa, ed ogni suo pregio trae dal modo più o meno convenevole, onde si presta a rivelarla.

Ma se la materia si deve giudicare più o meno bella secondo la maggiore o minore attitudine ad esprimere la bellezza intelligibile e pura, non si può dire che la virtù delle sue qualità sia posta in balia del caso, e non sia invece regolata da leggi certe e costanti, dalle quali chi si discosta, deforma snatura ed inverte l'ordine dell'universo. Immaginate solo per poco che le sensibili forme fossero senza fondamento reale, e senza principii certi che ne regolano l'applicazione, che di esse facciamo nell'arte, quale confusione sorgerebbe, quale instabilità di principii? Le medesime cose non sarebbero più simboli delle medesime idee, insecuro il sentir nostro, fallaci i giudizii, mal regolati gli affetti, e l'armonia che unifica i varii elementi della vita, la legge che Dio pose all'universo sarebbe rotta.

La natura dunque si divide in due ordini distinti, materia e spirito, e ciascuno ha principii e qualità costanti. Quindi una bellezza fisica ed un'altra morale. Facciamoci a dire di ciascuna brevemente.

La natura fisica si rende sensibile per mezzo delle qualità che la determinano. Ora è chiaro che tra queste qualità ce ne ha alcune che esprimono bellezza, alcune altre deformità, secondo la virtù che hanno di destare in noi questa o quella idea. Le qualità si dividono in ordini differenti, a ciascuno de' quali corrisponde un' organo della nostra sensibilità, per mezzo di cui le imagini delle cose esterne si fanno strada all'anima. E siccome essi organi sono ordinati a prendere i segni esterni, ed i connotati quasi direi degli oggetti che ci si offrono, così sono i primi saggiatori della bellezza e deformità loro. Così che quando le qualità sensibili hanno virtù di modificarli piacevolmente, è quasi certo indizio che l'idea che vanno a destare nell'anima sia bella, e che il giudizio della ragione debba essere favorevolissimo. Non voglio perciò dire che il bello sia nella materia, ed il giudizio nella sensazione; ma solamente che la materia ha qualità più o meno rappresentatrici di bellezza, e che le sensazioni sono il primo indizio di esse.

Ma quali dobbiam ritenere che siano gli elementi sensibili della bellezza, e gli organi corporei che ad essi corrispondono?

Fra tutti i sensi del corpo, la vista e l'udito sono i più puri ed i più atti a cogliere l'idea sotto il velame delle forme sensibili; imperciocchè essi soli non hanno contatto immediato con la materia ma con l'idea che in ella si nasconde, e con rapido cenno, principalmente gli occhi, abbracciano tutta la varietà della forma. Quindi la vista e l'udito sono propriamente i ministri del bello, gli altri sensi sono meno intellettivi, hanno immediato contatto con la materia, e meglio si dicono stromenti di piacere che di bellezza. Ora le qualità che hanno attinenza con la vista e l'udito sono, i *colori*, le *linee*, i *suoni*, ed il *moto*.

Ogni colore ogni linea ogni suono ogni moto, quantunque altro non sia che una qualità elementare nelle apparenze degli oggetti, pure dispongono l'anima a certe idee ed a certi affetti; chè nella semplicità loro hanno virtù di significar qualche cosa, altrimenti non avrebbero rispondenza alcuna con l'intelletto e col cuore umano. Quindi ognuna di queste qualità, non solo genera la nozione di sè stessa, ma ancora certe commozioni morali, le quali, benchè vaghe, possono però dare origine a determinate idee. Così, udendo il tinnire di una corda d'arpa, o uno sbuffo di vento, oltre l'idea dell'arpa o del vento, ci si rappresenta all'anima

qualche cosa o di soave o di pauroso. Di ciò nasce la virtù che hanno gli oggetti concreti di inspirarci questo o quell'affetto, e l'una o l'altra idea destare in noi, secondo le qualità diverse onde son rivestiti. Chi dice che negli elementi materiali nulla si contenga, che di per sè soli niente valgono, e che la virtù di esprimere qualche cosa l'acquistino dall' unione con altri semplici, e dal concreto che concorrono a formare, viene ad asserire che l'effetto generato da un tutto, non si contenga virtualmente nelle singole parti di esso. Lo che è falso, tanto negli effetti sensibili della materia, quanto ne' morali: che altro sono i composti se non aggregato di più semplici? e la potente virtù di essi donde deriva, se non dalla disposizione virtuale de' particolari elementi? Laondè riteniamo che, essendo la materia simbolo sempre più o meno chiaro di qualche cosa invisibile, ciascuna qualità elementare di essa esser debba disposta a determinata espressione, e contenere in sè virtualmente la ragione potenziale dell'effetto generato dai concreti.

Ma quali propriamente sono le qualità elementari ordinate ad esprimere il bello dei simboli sensibili?

Primieramente ogni qualità, quando è propria dell'oggetto a cui va unita e risponde all'idea di esso, ha sempre qualche pregio di bellezza, perchè è conforme alla sua destinazione. Ma poichè nè tutti gli oggetti nè tutte le idee che ad essi corrispondono si possono dir belli, similmente non tutte le qualità sono indizio di bellezza. I colori che principalmente sono acconci ad esprimere un bel concreto, sono i colori dolci e soavi, come il ceruleo il violetto il turchino il biondo il verde; o i vivaci, come il bianco l'arancio il vermiglio, ma non sì che per soverchia luce abbaglino la vista.

Tra le linee la retta e la curva sono più atte a dare i contorni del bello; quelle che troppo si ravvolgono, o in angoli acuti rifrangono, fanno sgradevole imagine. La linea retta meglio esprime il grandioso ed il sublime, perchè tende all'infinito. La linea curva al contrario per la natura sua determinata e soave, è più espressiva delle altre maniere di bellezza; e bene osservò Hogart, che le curve sono costante contorno degli oggetti reputati più belli. E perciò l'architettura usa sempre l'orizzontale e la perpendicolare, come linee semplici e maestose, e solamente adopera le curve ed ondulanti negli ornati, e le colloca ove le parti dell'edifizio si annodano.

I suoni hanno massimamente potenza di piegar l'animo a qualunque affetto; poichè secondo la natura loro ci commuovono o a gioia o a dolore, o a pietà o ad ira, o a coraggio o ad amore. Dall'ordine poi onde si succedono nel tempo nasce quella varietà e squisitezza di ritmi, che fanno tutta la bellezza della musica, e gran parte della poesia. Egli è vero che la melodia presa isolatamente è più atta a commuoverci, che a dipingerci nell' anima un'idea determinata e precisa; ma sposata alla parola diviene onnipossente, perchè, mentre col numero accende gli affetti, col significato desta idee ed imagini colorite ed efficacissime.

Ultimamente viene il moto, che è tra le proprietà sensibili quella che più trae a sè la simpatia dell'uomo; perocchè il moto è certo indizio di vita, e l'uomo ovunque vede vita, vede l'imagine di sè stesso, e vi si apprende; anzi ove non la vede la somministra con la propria fantasia alle cose. E poi la materia non è destituta affatto di forza morale, perchè leggi costanti la governano, e ne moderano i rivolgimenti, e le dan potere di riprodursi configurarsi esplicarsi; e noi la diciamo inerte, non

perchè tale fosse, ma perchè tale le più volte apparisce. Da ultimo fa mestieri osservare che ciascun movimento risponde ad un particolare affetto dell'animo nostro, poichè alla natura di esso o impetuoso o lento o soave o vivace, si temprano e si accordano le passioni umane.

Dunque i colori le linee i suoni ed i movimenti sono le qualità sensibili della bellezza. Di queste in fuori, tutte le altre, che alla vista ed all'udito non si riferiscono, non hanno di per sè virtù alcuna di rappresentare il bello. Imperciocchè il gusto l'odorato ed il tatto son sensi meno puri, non colgono idea alcuna, o per apprenderla debbono di necessità aver contatto immediato con la materia. Solamente si può fare in certi casi eccezione del tatto e dell'odorato, che talvolta agevolano o accrescono l'efficacia della bellezza : ma il loro ministerio è sempre subordinato a quello della vista e dell'udito, e soli, in fatto di bellezza, non possono nulla.

Intorno alle qualità elementari dei simboli fisici della bellezza è uopo fare alcune avvertenze. Primieramente; non una sola linea, nè un colore ed un suono solo, bastano ad esprimere un'idea. Chi potrebbe con solo un colore, o una linea sola rappresentar tutta una figura; o pure solamente coi colori, senza atteggiamenti e senza l'espressione che vien dalle linee, significare l'azione di un quadro? Perciò si conviene che le apparenze elementari, cioè le qualità semplici degli oggetti, abbiano varietà, e sieno tra loro ordinate con armonia. La varietà moltiplica gli elementi della bellezza; e l'armonia risguarda il l'ordine onde sono collocati nello spazio o si succedono nel tempo, come il potere che hanno comune di rappresentar il concetto. Chè i simboli naturali, osserva Jouffroi, comunque diversi, si accordano ad esprimere la medesima idea, purchè questa sia consentanea alla natura di essi. Così, mentre il suono differisce dal movimento, ed il movimento dal colore, la natura morale è rappresentata, tanto per via di suoni, quanto di movimenti, e di ogni altra qualità. La ragione si è che tutti questi simboli significano la stessa cosa in modo proprio alla natura di ciascuno, e noi dobbiamo reputarli come tante favelle differenti, che rendono con vario accento il medesimo pensiere, cioè la natura spirituale, vivente, operosa, intelligibile. Delle arti ciascuna ha preso per sè una di queste favelle; la musica i suoni, la danza i movimenti, la scultura le linee, la pittura le linee ed i colori; solamente la poesia, usando or l'uno or l'altro di questi simboli o tutti insieme, essa sola parla tutte queste favelle.

In secondo luogo è da por mente che questi quattro ordini di qualità sensibili hanno solo una differenza tra loro, ed è, che i colori e le linee rappresentano sempre una forma determinata, ed operano nell'anima per virtù delle imagini che scolpiscono nella fantasia. I suoni ed i movimenti, non rilevan imagini, ma direttamente destano gli affetti; quindi son mezzi efficacissimi a disporre l'animo a qualunque passione; e non ci ha potere di arte che possa pareggiar quello della musica, che operando con la movenza e con la melodia giunge fino a mostrar desiderabile alle guerresche fantasie la morte.

Dippiù; per non fallare nell'applicazione di queste qualità, lavorando d'arte, riflettete, che esse non passano alla cognizione dello spirito in quella semplicità ed astrattezza, onde poi lo spirito per via di riflessione le contempla; ma sempre in modo concreto, cioè congiunte a certi oggetti, e connaturate a certe idee. Tale essendo la condizione delle create cose, cioè di aver proprietà costanti, ed esprimere costantemente il medesimo vero, il nostro intelletto si avvezza a veder sempre le qualità in

armonia delle idee; e però, quando dà corpo ai concetti fantastici, non può nè deve disgiungerle, ed usar le forme per esprimere altro di quello che esprimono in natura: chi opera diversamente guasta l'ordine, e snatura la bellezza. Quindi avviene che gli elementi sensibili, considerati nella loro astratta semplicità piacciono; applicati ad oggetti, a quali la natura non gli ha uniti, recano dispiacere. Certo è piacevole l'azzurro, piacevole la linea circolare; ma se fossero poste a qualità di un volto umano, sarebbero più segno di bellezza?

Ma se nella natura fisica l'intelligibile si scovre appena sotto il velame della materia, negli animali apparisce, non che scoperto, evidentissimo. E sopra tutte le creature che hanno spirito di vita primeggia l'uomo, perchè dotato d'intelligenza e di affetto. Quindi nell'uomo oltre il bello delle forme esterne è insito un'altro genere di bellezza, tutto proprio dell'anima; dico la bellezza intellettuale e la morale. L'intelligenza, ancorchè non si mostri spiccatamente in alcuna facoltà speciale, pure come principio della vita razionale, di per sè costituisce un primato di bellezza. Ma quando le diverse facoltà dell'intelletto umano, usando della loro potenza, addivengono operatrici, siccome più o meno spiegano operosità e vigoria, sono maggiore o minore elemento di bellezza intellettuale. Un'ingegno spedito vasto profondo, atto a far quello che la comune intelligenza degli uomini non fa, noi lo diciamo bello. Chi non meraviglia, ricordando o sapendo di alcuni giovanetti Siciliani, che con straordinaria alacrità di calcolo, senza il soccorso delle formole scritte, davano risoluzione di problemi, cui i più poderosi matematici non che ore, mettono giorni interi? Simigliantemente è a dire intorno alle qualità morali e sensibili del cuore umano, che son principio di qualunque azione, e costituiscono la morale bellezza. Quando le virtù, inspirate dagli affetti appariscono straordinariamente accalorate ed operative, per forma che ci commuovono e scuotono vigorosamente, addivengono oggetto splendidissimo del bello. Decio che sacrifica sè stesso alla salute della patria, gli amori di Sofronia e di Olindo, il valore di Tancredi, appunto perchè rari modelli di amor patrio, di affetto, e di virtù cavalleresca e gentile, han tanto potere di commuoverci.

E poichè le morali commozioni dell'animo, e le ammirevoli qualità dell'intelligenza, si rivelano esternamente nell'abito della persona, nell'aria del volto, e segnatamente negli occhi; ognun vede che a costituire la bellezza umana, si richieggono non solo le apparenze sensibili, ma ancora la sensibile espressione della morale ed intellettuale bellezza. Egli è vero che il corpo umano, anche senza segni evidenti di bellezza spirituale, solo perchè contiene in sè un principio d'intelligenza e di affetto, è più bello che qualunque altra forma di creatura: ma non si può negare che l'intelligenza e l'affetto, messe in azione sensibilmente, sono bene altra cosa che un vago e comune indizio di vita interiore. E tanto è pur vero che la formosità del volto è poca parte della bellezza, che spesso incontra di essere difformata e guasta o per totale difetto di espressione, o per visibili indizii di pessime inclinazioni dello spirito. Fingete quanto vi piace bellissimo un giovanetto; imaginate una singolare compostezza ed armonia di contorni, convenevole colorito, bella taglia di tutta la persona; ma se nel volger gli occhi, nel viso ed in ogni atteggiamento vedete a chiari indizii, o ignoranza, o invidia, o superbia; quella pregevole composizione di forme diventa o muta all'animo vostro, o evidentemente odiosa.

Questa espressione che noi siamo usi a considerare negli uomini, co-

me rivelatrice di affetto e di intelligenza, noi associamo in gran parte anche agli altri animali; ne' quali siccome più vediamo certi segni che nel volto umano sono indizio di bellezza interiore, così più gli abbiamo in pregio. Gli animali bruti, benchè destituiti di quella luce, di che il lume della ragione irraggia il volto umano, pure hanno maggiore bellezza della natura fisica; perchè in essi il principio della vita è più chiaro ed espresso, e partecipano in gran parte della sensibilità della natura umana. Ma noi a questi pregi della loro, aggiungiamo generosamente gran parte di quella visibile manifestazione di intelligenza e di affetto, che è speciale della nostra natura. Quindi, secondo più ci pare di scorgere in essi segni di bontà, d'intendimento o di amore, maggiormente li abbiamo cari; se al contrario di malignità di goffagine di ferocia, più li detestiamo. L'occhio del cane del cavallo della tortore ci piace, perchè affettuoso vivace amorevolo; quello del serpente e della volpe evidentemente ci fa orroro, perchè maligno invido astuto. L'incesso grave e l'autorevole sguardo ci fa reputare il leone, essere animale di spiriti generosi e gagliardi; invece abborriamo il torbido aggirarsi del tigro e quel fosco scintillare della pupilla, come segno di desiderii violenti e micidiali.

Dunque il bello naturale si parte in tre ordini: bellezza della materia, bellezza dell'intelligenza, bellezza degli affetti. Ciascuno di questi tre ordini ha fondamento comune, cioè il bello spirituale; il quale si mostra aombrato ed oscuro nella natura inanime, più chiaro negli animali, nell'uomo risplendentissimo. La materia che si vede, è ordinata con regole certe ad esser simbolo di ciò che non si vede; quindi tanta rispondenza tra l'idee e le forme, tra la natura e l'uomo. Gli animali irragionevoli, oltre la forma, contengono un principio di bellezza spirituale più evidente, perchè partecipano in gran parte dell'umana sensibilità. L'uomo finalmente è la creatura più bella, perchè in lui convengono tutti gli elementi del bello naturale, forme, sensibilità, intelligenza ed affetto. Così che volendo considerare la natura in rapporto alla bellezza assoluta e pura, si deve dire che tutta è simbolo di quella, più o meno espressivo secondo la virtù varia delle varie specie. In capo a tutte le altre sta la natura umana, l'animale vien poi, ultima è la fisica nella gradazione de' concreti che rendono sensibile la bellezza.

Però qualunque fosse la squisitezza delle naturali forme, l'idea che noi abbiamo della bellezza assoluta supera sempre l'imagine ed il riscontro che ne troviamo nella natura; quindi nasce il desiderio di vedere attuato un tipo più bello che è nella mente nostra; quindi la prima origine delle arti. Le arti dunque possono soltanto, se non raggiungere, avvicinarsi almeno a quella celeste bellezza, che nella natura è più o meno offuscata dalle imperfezioni della materia, e comporre sensibilmente quell'armonia suprema, che noi vediamo con l'intelletto, ed in cui la piena corrispondenza tra l'idea e la forma accenna un'ordine di cose ideale.

CAPITOLO SETTIMO

Dell' ideale.

Come la scienza dà ragione dell' *ideale* — Il panteismo. Platone. Gioberti — Insufficienza della natura a rappresentar l' ideale. Quindi il bisogno di vagheggiarlo nella sua purezza — L'ideale veramente è — Due ordini di idee: *specifiche e generiche* — L' idee specifiche costituiscono l'ideale di ciascuna specie — Come l' uomo pervenga alla cognizione dell' idea'e — La dottrina degli idealisti distrugge il bello ideale. I sensualisti non vi possono giungere — L' ideale è incarnato negli oggetti naturali— L' intelletto lo intuisce negli individui. La riflessione lo deterge — Non tutte le idee specifiche son bello ideale — L' uomo prima di qualunque esperienza possiede l'idea generica della bellezza — In che sta questa idea — Il campo dell' ideale è vastissimo. Opinione di Lessing. — Superiorità del tipo umano. Eccellenza de' greci nel figurarlo. I moderni si sono ingegnati di sottoporlo a norme costanti. Lavater. Camper. Winchelmann — Quale era l'ideale dell' uomo presso i greci. Apollo di Belvedere — Quale intendono che fosse i moderni.

Per varie vie si affatica la scienza a dar ragione di questo bisogno che l'umanità sente potentissimo dell'ideale, e delle arti che lo rappresentano; ma qualunque fosse la diversità de' sistemi, tutti però, volendo dar la ragione di esso bisogno, consentono in questo vero; cioè che la natura non ha potere di esprimere adequatamente i tipi intelligibili, che sono esemplari eterni delle cose. Il panteismo delle antiche e delle moderne scuole, attribuendo alla materia un'esplicamento progressivo e continuo, benchè insegni che la natura, quando che sia, raggiungerà un grado di perfezione rispondente all' idea, pure confessa che al presente ne è ancor lontana, e perciò i suoi simboli sono insufficienti a rappresentarla pienamente. Stando alle teoriche il Platone, il Verbo (λογος) attuandosi e lavorando sopra una materia eterna (ὑλη), non potè darle maggior virtù di quella che essa per la sua natura poteva capire quindi l'esemplato rimase inferiore all'esemplare eterno, il bello reale all'ideale. Il Gioberti concede alla natura una perfezione primitiva, datale da Dio, perchè la realtà rispondesse al suo principio; che poi, avvelenate le sorgenti del vero del bene e del bello, anche il globo si allerò, ed i naturali simboli, scapitando della originaria eccellenza, non più corrisposero adequatamente alle idee.

Adunque per cagioni diverse sì, ma tutti riconoscono l' inferiorità della natura rispetto alle idee, e l'insufficienza de' simboli naturali relativamente a' tipi intelligibili della bellezza. Questa è una verità palpabile, perchè risulta da un fatto permanente; e qualunque, non che artista, ma soltanto uomo che pensa e che sente, scorge in sè stesso quanto le naturali cose sottostiano agli ideali concetti della sua fantasia. E la ragione di questa impotenza della natura è per noi semplicissima: il bello si compone di idea e di forma, che sono due principii aventi origine e natura differenti; ora, germogliando il primo dall'assoluto, e conservando le proprietà dell'infinito onde dirama, ha necessità di attuarsi nel secondo, che è di sua natura contingente e finito. Ecco la ragione onde le naturali forme non del tutto si accordano alle idee di cui son rivelatrici; e, qualunque sia il diletto che di esse prendiamo, rimangono però nell'animo il desiderio di vagheggiare la bellezza entro apparenze più pure, più dicevoli alla lucentezza de' tipi intelligibili di essa. Ecco onde deriva il bisogno che tutti sentiamo dell'ideale; cercando per esso avvicinarci alle sorgenti eterne, che sole possono acchetare la nostra natural sete di godimenti supremi e non perituri.

A molti è piaciuto di fare dell'ideale un frutto della fantasia degli uomini, toglicndogli qualunque reale sussistenza. Ma l'ideale veramente è, ed ha Dio per principio, per esplicazione estrinseca, quantunque imperfetta, la natura, per complemento l'arte. Però noi, prima di ricercare nell'arte l'attuazione di esso, troviamo nella natura il fondamento della sua realità.

Per poco che si ponga mente, che qualunque individuo ha un' elemento comune a molti altri, per cui si coordina nella specie, ed ogni specie si ricongiunge in un circolo più vasto che forma il genero, chi potrà negare che l'idea che comprende la specie, e quella che abbraccia il genere non abbiano realità? Se non fosse ciò vero, ogni individuo dovrebbe costituire un'ordine a parte nella creazione, e tanti sarebbero gli ordini di cose, quanti gli individui; e per ogni nuova creatura che venisse al mondo Dio dovrebbe creare un' ordine ed una natura nuova. Ma noi vediamo che tutti gli esseri si dispongono per certe comuni e generali attinenze; e se ciascuno ha qualità particolari che lo distinguono, e qualità generali che l'immedesimano con gli altri, perchè, ammettendo la realtà degli individui, dobbiamo negare che fosse pur reale l'idea della specie che idealmente li contiene?

Dunque sono veramente due ordini di idee, *generiche* e *specifiche*. Le idee generiche, abbracciando molte specie consistono in un principio di sussistenza, comune a tutte. Quindi sono astratte; e non potendosi rappresentare concretamente in alcuno individuo, son proprie della scienza, non già dell'arte che abbisogna di forme. Così l'idea generica della natura animale, non può essere raffigurata sensibilmente, poichè molte sono le specie di animali, aventi tipi e forme differentissimi; e se l'artista volesse determinarla, dovrebbe sempre preferirne una sola: ma rappresentando questa, o una cognizione darebbe delle altre. Al contrario le idee specifiche contengono tutte le proprietà, comuni agli individui della medesima specie; quindi rappresentano il modello supremo, l'esemplare intelligibile di essa. Laonde, avendo una forma determinata, si affacciano alla fantasia, non come astratta nazione, ma come un concreto ideale che contiene in sè tutte le qualità dell'individuo, conformato però senza quelle imperfezioni che nell'individuo si trovano. Sicchè le idee specifiche costituiscono l'ideale di ciascuna specie, e la bellezza ideale altro non è, che *il tipo intelligibile della specie, contenente in sè armonicamente contemperate tutte le qualità degli individui.*

Ma in qual modo l'uomo perviene alla cognizione dell'ideale? Per dar ragione di questo fatto della coscienza, i filosofi son dati lo opposte dottrine. Ove si volesse tener dietro agli idealisti, cioè che lo spirito pone o in virtù di certe forme insite alla sua natura, o liberamente le idee, si verrebbe a togliere dal bello ogni oggettività; o l'arte avrebbe instabile fondamento nelle individuali opinioni. Ove co' sensualisti si dicesse che le cose hanno virtù di scolpire le idee nello spirito umano, oltre che si farebbe dello spirito una facoltà inerte e passiva, non si perverrebbe mai a dar sufficiente ragione dell'ideale: imperciocchè se le cose non possono produrre un'effetto maggiore della loro potenza, per qual virtù esse che sono imperfette, genererebbero idee di compita bellezza, e per ogni lato perfettissime? Altri, per non dare in questi opposti scogli, reca in mezzo la dottrina di Malebranche, della visione in Dio, e pone che l'uomo in Dio vegga i tipi intelligibili della bellezza. Noi essendoci proposto di non entrar nell'esame delle teoriche fondamentali della scienza, ma soltanto esporre i principii che ne scaturiscono, accennato quel poco che può dar sufficiente ragione di essi principii, veniamo alle conclusioni.

Egli è certo che ogni bellezza ideale ha un riscontro, comechè imperfetto, nella natura; e la natura si è quella che ci porge la prima cognizione de' sensibili. Posto ciò se ogni naturale bellezza si compone di una parte sensibile e contingente che si rapporta ai nostri sensi, e di un'altra intelligibile ed assoluta che si riferisce allo spirito; seguita che nel primo intuito, mentre i sensi apprendono il contingente, l'intelletto s'insignorisce dell'assoluto; il quale, purificato che sarà dalla riflessione, rimane nella mente come esemplare di quella specie di bello. Questo esemplare è l'ideale, (a) così se a taluno venisse la prima volta veduta una rosa, in quello che i sensi percepirebbero la forma, l'intelletto intravederebbe nella forma tanto l'idea generica che la fa partecipare della famiglia de'fiori, quanto la specifica che la raffigura idealmente esente di tutte quelle accidentali imperfezioni che possono avere gli individui della specie che diciamo *rosa*. Quindi da una parte gli oggetti naturali hanno in sè i caratteri generali che sotto generi e specie diverse li dispongono, dall'altra l'umano spirito ha facoltà di scorgere negli individui la specie, nel sensibile l'idea, nell'imperfetto il perfetto. Quindi il bello della natura è causa occasionale, perchè l'uomo per intuito si levi all'ideale, e per riflessione lo deterga degli accidentali difetti.

Essendo il bello ideale non altro che l'esemplare intellettivo della specie giova sodisfare a questa dimanda: Tutte le idee specifiche, per questo solo che rappresentano la specie, astrattamente dalle individuali imperfezioni, sono esse bellezza ideale?

Chiunque non pone alcuna differenza tra gli ideali tipi del bello, inclina nel affermare che ogni idea specifica sia esemplare di bellezza. Ma la quistione viene a risolversi agevolmente, ricordando che ogni ideale ha per riscontro un'oggetto naturale; anzi, come testè dicemmo, la natura è occasione onde lo spirito intravegga nel contingente l'assoluto, nel particolare il generale. Confidenti di questo principio, quando è questione di verità e di scienza, noi consentiamo che ogni tipo intelligibile, perchè contiene supremamente le qualità della specie, sia un' idea assoluta; ma, trattandosi di bellezza e di arte si conviene che questa idea abbia tutti i requisiti intrinseci al bello; diversamente si verrebbe a stabilire, che, mentre un'oggetto naturale è del tutto deforme, il tipo che ne rappresenta la specie sia bellissimo. Laonde dobbiam ritenere, che, se nella natura ci ha di oggetti privi affatto di bellezza, medesimamente nell'ordine delle idee ci ha de' tipi, che sono verità per la scienza, ma non già imagini opportune all'arte. Datemi un gufo, un barbagianni, volatili di fattezze luride e sconce, astraetene il corrispondente tipo, rappresentatelo nell'arte, e voi potete meritar lode di aver saputo dipingere con rara verità, ma non mai perverrete a somministra-

(a) Si quistiona tra i filosofi se basti un solo individuo a ricavar l'ideale della specie, o pure fa mestieri di molti. Quelli che hanno odore di psicologismo (per non dir degli empirici puri che negano ogni universale) vi dicono che non si può ottenere l'idea della specie se non dalla contemplazione di più individui; e questa idea è per essi un'astrazione, non una realità. Al contrario gli ontologi, quantunque tengono che un solo individuo basti a rivelare il tipo della specie, pure non negano che giovi l'osservazione di molti; perchè trovando meglio espresso in uno ciò che in un'altro era con minor venustà, si viene a formare un'ideale più perfetto. Questo medesimo principio prova l'utilità de' capilavori nell'arte per formare il gusto, dappoichè considerandone varii si viene ad afforzare e distendere la virtù e la rettitudine della fantasia nell'idear i proprii concetti.

re un'oggetto bello alla fantasia. Quindi non ogni idea specifica è bellezza ideale ; ma l'idea solamente di quelle cose che naturalmente son conformate secondo le qualità e le norme eterne della bellezza. Cioè, si richiede che il tipo ideale abbia come l'individuo un'idea morale, che sia per sè stessa argomento di bellezza, ed una forma che abbia qualità corrispondenti all'idea, e composta secondo le normali condizioni innanzi esaminate.

Da ciò si deduce, che anteriormente a qualunque esperienza ed a qualunque cognizione di tipi, l'uomo possegga l'idea generica della bellezza, senza la quale non potrebbe mai giudicare delle qualità che si trovano e negli oggetti e nei tipi ideali di essi. Questa idea generica è una legge obiettiva che regola e determina la bellezza, costringendola tra certe condizioni, che tale la rendono. Se togliete all'uomo il conoscimento anteriore di questa legge, qual guida avrebbe, quale argomento nell'affermare che tale oggetto o tale specie è bellissima, tale altra meno bella, un'altra infine non ha vestigio di bellezza se pure non è brutta? La conoscenza permanente di questa legge obiettiva nello spirito umano è per noi un fatto della coscienza; lasciamo ai filosofi di ricercarne le origini, se rivelata fosse alla ragione, se innata, se acquisita.

Adunque se la bellezza ideale è riposta nelle idee specifiche degli oggetti naturalmente belli, il campo dell'ideale, anche fatto riserva di que' tipi che non hanno le condizioni proprie del bello, è vastissimo. Lessing voleva restringerlo solamente nell'uomo; e pose per unico scopo dell'arte la rappresentazione del tipo umano in tutta quella perfezione che lo rende ideale. Ma ciò si direbbe più aggiustatamente della scultura, che di tutte le arti; perocchè la pittura e la poesia estendono il loro magistero su tutta la natura, e quando tolgono a soggetto l'uomo, meno si brigano di rilevarne il corpo, che l'azione e l'affetto. E poi la ragione non so trovare, per credere incapaci di ideale perfezione tutti gli individui della natura animale e della fisica, che hanno i requisiti della bellezza convenienti all'idea che rappresentano. Chi può affermare che un'albero un fiore un'animale, una veduta di campagna o di mare, non possa dalla fantasia dell'artista ricevere tale una perfezione di concetto e di forme, che, avanzando di gran lunga la realità della natura, possegga una ideale esistenza nell'arte? Dunque, quando Torquato imaginava i giardini di Armida, quando Claudio Lorenese empiva le sue tele di quei spruzzi di luce, di quelle prospettive, di quelle valli, di quegli alberi, e di quelle colline, ritraevano dal naturale, e non piuttosto rendevano sensibile altrui un'idea di paesaggio che essi vagheggiavano nella mente? Vasto è però il campo dell'ideale, e comprende tutti quegli oggetti che hanno un fondamento di bellezza nella natura.

Ma se il tipo umano non è soggetto unico dell'ideale, è certamente il primo; poichè nella gerarchia delle creature terrestri l'uomo ha per intelligenza per affetto per compostezza e maestà di forme il primato; e per queste proprietà egregie della sua natura, somministra il simbolo più acconcio a qualunque rappresentazione di esseri oltrenaturali e divini. Onde poi venne l'antropomorfismo de' Greci, che, a differenza degli orientali, non usarono la natura animale per adombrare gli attributi di Dio, ma purificarono l'imagine dell'uomo in tutta la varia espressione della sua bellezza, e la renderono divina. E però l'ideale più perfetto del corpo umano non si può trovare altrove, che nei lavori greci; imperciocchè gli artisti più famosi di quella nobilissima patria del bello,

ora imitando fedelmente la natura in qualche opera sua egregia, ora maestrevolmente discostandosene per meglio conformare l'imagine in marmo a quella che si avevano nella mente, dettero al mondo de'capilavori, che pareggiare si possono, avanzare non mai.

Molti che han trattato della bellezza del corpo umano si studiarono di trovar proporzioni e fattezze generali e stabili per avere un tipo unico e sempre bello. Lavater si pose a ricercar la fisonomia, per ridurre a semplicità le svariate apparenze di essa, e per assegnare lineamenti ed espressione costante a qualunque affezione dello spirito. Camper, volgendo le sue osservazioni pure al volto, misura l'angolo di esso, e dice di aver trovato che siccome più o meno si discosta dal retto sia più o meno bello; e nella dirittura appunto dell'angolo della faccia pone la supremazia del tipo greco su tutti gli altri. Ma il volto è parte non tutto; e dove all'espressione ed alla bellezza di esso non rispondesse quella degli altri membri, e l'abito e l'atteggiamento di tutta la persona, non sarebbe gran che una testa di belle proporzioni innestata ad un busto mal conformato e sconcio.

Quegli che con maggior studio e più vasto conoscimento delle arti antiche si è ingegnato di ridurre ad unità il tipo ideale dell'uomo, si fu Winchelmann. Persuaso che il corpo umano non ha miglior rappresentazione che nell'arte greca, egli dalle statue e dalle teste più belle che avanzano di tante meraviglie ricavò proporzioni e norme per ciascuna parte di esso, come sicuro fondamento di visibile bellezza; e porse un metodo per applicarle, che ci dice spezialmente usato da Raffaello Mengs, suo amico. (a) Se non che egli stesso viene in più luoghi della sua opera, ed anche quivi ricordando, siccome gli artisti greci, per dare talvolta maggior risalto o a questa o a quella parte, solevano discostarsi dalla stretta osservanza delle proporzioni indicate. Questo ci ammaestra che la bellezza non è costretta entro certe norme invariabilmente, ma richiede spesso che l'audacia di un'ingegno altamente estetico rompa le pastoie onde il rigore delle misure e delle proporzioni tiene avvinta l'arte. Egli è vero che alla poesia poco occorre la cognizione delle minute proporzioni del corpo umano in ciascuna sua parte; perchè dessa, adoperando lineamenti generali, non è costretta a rilevare ogni membro ogni muscolo. Ma le arti del disegno, che debbono minutamente effigiare, è mestieri che imparino dall'arte greca, come quella che ha raggiunto l'ideale della forma umana nella maggior compostezza, leggiadria e dignità, che immaginare si possa.

I Greci esprimevano la bellezza sempre riposata, per non guastar l'armonia de'contorni, e la morbida positura de'muscoli: e quando erano astretti a rappresentar l'uomo in movimento, o agitato da qualche affetto, solevano appena con leggieri tratti alterare soli que'lineamenti, che sono indizio esteriore di esso. Quindi quella grazia di giacitura, quella soavità di contorni, quell'agevolezza morbidissima delle membra e quel delicato ondeggiare di linee nella sfumata espressione del volto. La più bella statua degli antichi, che vale tutta l'arte, e l'ideale par che colga dell'umana bellezza, si è l'Apollo di Belvedere; ed il Winchelmann la descrive con l'affetto di un uomo, teneramente innamorato dell'arte « L'Apollo di Belvedere, ci dice, è la più sublime di tutte le ope» re antiche, che siano pervenute a noi; e chiaro si scorge che l'ar» tista volle rappresentare in esso il puro ideale, prendendo della ma-

(a) Storia dell'Arte L. V. C. IV.

» teria solo quel tanto, che gli faceva mestieri a rendere visibile il suo
» concetto. Questa statua maravigliosa tanto supera tutti gli altri si-
» mulacri di quel Dio, quanto l'Apollo di Omero è più grande degli
» altri descritti da' poeti posteriori. Tutta la sua persona grandeggia più
» del naturale, e l'atteggiamento mostra la maestà divina che lo rive-
» ste. Una primavera eterna, simigliante a quella de' beati Elisi, spande
» sulle forme mature della virile età un'aura scherzevole di gioventù, e
» sembra che una tenera morbidezza informi la struttura de' suoi mem-
» bri . . . , Non si veggono nè tendini nè vene che quel corpo
» innovano o riscaldino, ma pare che uno spirito celeste, simile ad a-
» lito placidissimo, abbia formato gli ondeggianti contorni. Egli ha in-
» seguito il serpente Pitone, contro cui ha la prima volta piegato l'ar-
» co, e col possente suo passo l'ha raggiunto e trafitto. Ben consape-
» vole di sua possanza tende sublime lo sguardo . . . Siede sulle sue
» labbra il disprezzo; e lo sdegno, che ha nel petto, gli dilata alquan-
» to le narici, e si spande fino all'alta sua fronte: ma nella fronte stes-
» sa la pace e la compostezza dell'anima sembrano rimanere inalterabili.
» Gli occhi son pieni di quella dolcezza che mostrar suole, quando lo
» circondano le muse e l'accarezzano (a). ».

Sì fatto esempio conferma che i Greci rendevano ideale la figura umana, recando a quella squisitezza che potevano maggiore ogni parte di essa, e conservando nell'insieme il riposo e la serenità, che reputavano proprie di bellezza divina. Laonde si deve dire che essi cercarono massimamente di condurre a perfezione la forma simbolica, considerata in sè stessa, senza porvi l'espressione di qualche cosa più sublime della natura. Vedremo a luogo opportuno, siccome l'arte della civiltà cristiana, senza togliere di bellezza alla forma, abbia dato maggior risalto all'idea; per modo che l'ideale di Dante e di Raffaello non è più il perfezionamento della natura, ma la natura sollevata ad essere interpetre di sublimi e purissimi concetti.

CAPITOLO OTTAVO.

Dell' arte.

Imagine della vita — La cognizione dell'ideale ed il bisogno di vagheggiarlo sensibilmente ha dato origine all'arte — Età storiche dell'arte.— Orientale — Classica — Cristiana — Periodi differenti nella vita dell'arte. Periodo di imitazione. Periodo di creazione verisimile — Periodo ideale — Limiti assegnati all'ingegno umano nel creare i concetti ideali — Pregi dell'imitazione — Eccellenza della scuola ideale — Ideale Cristiano — Scopo dell'arte. I settatori di Condillac e quei di Kant.—L'arte non è rappresentazione sterile, ma feconda di risultati gravissimi — Superiorità dell'arte sulla natura. Della natura sull'arte.

La vita reale non è più quale la tradizione umana e la storia divina descrivono che fosse stata, nell'età aurea e primordiale del Mondo. Dotato l'uomo di ogni rettitudine serbava nelle sue facoltà quell'armonia che lo faceva signore di sè stesso e dell'universo. Il suo intelletto non altro vedeva che il vero, la volontà era unicamente intesa al bene, l'imaginazione non vagheggiava, il cuore non amava altro che il bello. Cosicchè un'accordo maraviglioso congiungeva in una perfetta compostezza di azione le sue facoltà. Ma quando questa armonia venne a manca-

(a) L. XI. C. III.

re, il talento contese alla ragione la signoria dello spirito, il male, venuto a gallo, mosse guerra al bene ed al bello; e, rimescolato l'ordine, la vita scapitò della serenità primitiva. Ogni cosa fu torta a verso contrario del suo fine; la materia oscurare il lume dello spirito, l'uomo in guerra con sè stesso e co' suoi simili, mostrarsi ora vil fango, ora presuntuoso spirito contendere a Dio l'imperio. Quindi quel miscuglio di virtù e di colpe, di errore e di verità, di bellezze e di lordure, di che ora si compone la vita. Rimasta è però negli animi la ricordanza e l'imagine di quella beatitudine, della quale anche le genti che vivevano nell'antico errore favoleggiavano; imperciocchè, se fu traviata la volontà, l'intuito dell'intelletto non si spense, e l'uomo nella sua caduta conservò la facoltà di levarsi con la mente sulle terrene cose, e contemplare l'assoluto nell'originale sua purezza. Quindi non è meraviglia, se disgustato della vita che lo circonda, si caccia nella regione superiore, ed ivi, beandosi della visione purissima del bello e del vero, si sforza di raggiungere con l'arte l'espressione di que'concetti di que'volti e di quelle imagini celestiali. Cosicchè il conoscimento dell'ideale, ed il desiderio di vagheggiarlo sensibilmente ha creato non solo, ma condotto a perfezione le arti. Adunque l'arte altro non è che la rappresentazione di un mondo superiore alla terrena miseria; in cui, purificati gli elementi, instaurato l'ordine, restituita la signoria alle eterne sulle caduche cose, la mente nostra si pasce di speranze e di diletti, che compensano in parte i malanni di questa vita travagliata e fuggitiva.

Ma, se per intuizione del bello assoluto, se per desiderio di migliori sorti l'uomo pervenne a questa splendida creazione di arti, vediamo da quali principii cominciò, e per che via le recò a perfezione.

E innanzi tutto è da sapere che l'arte ha avuto tre età storiche, onde la distinguiamo in Simbolica, Classica, e Cristiana. Tutte e tre hanno questo di comune, cioè la rappresentazione dell'intelligibile sotto sensibili forme; differiscono però nella qualità di esso intelligibile, e quindi ne' modi di attuarlo. La prima fu particolare dell'antico Oriente, ed intese propriamente a rappresentar l'infinito, non già le idee secondarie che di esso germogliano; quindi, per darne un' imagine alcun poco aggiustata, ebbe uopo di prendere dalla natura i simboli più rispondenti alla grandezza ed alla forza assoluta, ed in difetto di essi, crearli fantasticamente. Tale fu la simbolica degli orientali, sublime per intendimento, per affetto religiosa, ma destituta di ogni venustà, stante che le forme erano accozzate senza alcun principio di armonia e di bellezza: e però non poteva mai progredire verso il perfetto, poichè la perfezione dell' arte risalta nell'accordo e nella speciosità della forma.

L'arte principia ad acquistar sensibile pregio di bellezza, quando si toglie a rivelar l'intelligibile sotto una forma determinata e finita, siccome avvenne in Grecia. I Greci tenner una via opposta dagli orientali; invece di costringer la forma ad essere interpetre dell' infinito, questo costrinsero entro i simboli determinati della natura, e principalmente sotto le apparenze del tipo umano, che è di tutti più parlante e meglio ordinato. Quindi in mano di essi l'arte acquistò precisione e venustà, ebbe leggiadre ed armoniche apparenze, e fu sensibilmente bella. Ma mentre per la parte simbolica si spinse a rapida perfezione, scapitò molto dal lato ideale; poichè il segno prevalse alla cosa significata, e l'elemento sensibile s' insignorì dell' intelittivo.

Toccava alla civiltà cristiana di ripristinare la signoria dell'idea senza deturpar la composizione della forma. Laonde ultima viene l'arte romantica, propria dell'età nuova; la quale inspirata dal vero eterno, e

da sani principii regolata, si tenne egualmente lontana e dal simbolismo orientale, e dall'antropomorfismo greco: cioè non guastò la forma per meglio rappresentar l'infinito, nè oscurò l'idea per troppo amore della forma, ma si studiò di accordar l'uno e l'altro elemento, assegnando a ciascuno il luogo suo proprio, e contemperandoli senza nulla togliere o scemare della virtù di ciascuno.

Di ciò chiaro apparisce che nel periodo classico comincia l'arte propriamente ad avviarsi a certo segno di perfezione; dappoicchè primi i greci s'adoperano a lavorare i simboli secondo gli assoluti principii della bellezza, e primi conseguirono il supremo vanto della scultura, che si occupa specialmente del tipo umano. La scuola del risorgimento altro non fece che riporre in dignità l'idea, dare al simbolo il convenevol luogo nel temperamento dell'insieme, e far che ciascuno di questi due elementi rispondesse all'officio della propria natura. Adunque il periodo greco fu di passaggio dall'orientale al cristiano; chè nel primo predominò l'infinito, nel secondo il finito, nel terzo solamente apparvero contemperati insieme, e si vide l'intelligibile ed il sensibile, l'assoluto ed il relativo comporre un'unità perfetta, in cui ogni elemento ha una parte proporzionata alla virtù che in sè contiene.

Esposta per breve cenno la vicenda dell'arte nell'età varie dell'incivilimento, e detto siccome solo nella seconda età cominciasse a progredire, veniamo a notare i modi di esso progredimento, sino a raggiungere l'ideale.

È certo il primo passo che si fece fu, nè più nè meno, copiare la natura così come tutti la vedono e nell'animo sentono fervorosamente. La vita dell'umanità, ragguagliata ogni cosa, è somigliante a quella dell'individuo; e siccome l'individuo, di mano in mano ringagliardendo, sale per determinata successione di progressi alla virile robustezza, medesimamente la vita de' popoli ha il suo periodo di fanciullezza di gioventù e di decadimento. Quindi ogni opera umana porta, secondo i tempi diversi, scolpita in sè l'imagine di quella maniera di vita che i tempi comportano. Nel primo periodo, in cui l'uomo è tutto affetti e spontaneità, non vi aspettate frutti di gagliarda riflessione; la natura è l'unico fonte di idee e di reminiscenze, ed in quel fervore del primo intuito del bello, ogni naturale oggetto si colora vivamente alla vergine fantasia; e non essendo sorvenuta ancora la riflessione a decomporre i concreti, e sceverare dalle accidentali imperfezioni le idee, l'uomo non sà ne può far di meglio, che ritrarre così come le apprende co' sensi, e nell'animo sente le cose. Quindi la ragione onde nella prima età della vita nazionale, l'arte è poco afforzata da' principii, e meno falla, quando meno si scosta dalla natura. Adunque il primo progredire dell'arte verso la convenevole bellezza della forma, così ne' popoli come negli individui è di imitazione dal naturale. E non altrimenti fu trovato il mezzo di rendere stabili i contorni col soccorso delle linee da quel giovane greco, di cui, narrano, che preso fortemente dell'amore di una speciosa fanciulla, ne portava nell'animo l'imagine; infino a che fatto industre dall'amore, per rendersela ognor presente e sensibile, la disegnò grossolanamente sopra una pietra. Ecco come la semplice intuizione del bello sia causa del primo nascimento dell'arte. E perchè non ci ha popolo che non abbia la facoltà di intuire il bello, quindi non si trova gente, presso cui l'arte fosse del tutto sconosciuta.

A questo fatto che io son venuto dichiarando, molti forse opporranno per distruggerlo severi ragionamenti; e, ponendo per principio che

un lavoro è sempre la rivelazione di un concetto ideale, tolgono ogni probabilità alla mia sentenza. Noi consentiamo non essere la natura cause efficiente del bello, ma occasionale, e che qualunque opera di arte è sempre esternazione di un tipo dalla fantasia creato. Ma è da notare che lo spirito umano, nel primo schiudersi della vita, intuisce e non riflette, e quindi non ha attitudine di sceverare e purificare il bello, sì che possa dare alle sue idee esistenza e concreto tutto ideale: laonde, non conoscendo di meglio, usa della natura così come la trova, e facendola servire di simbolo ai concetti della sua imaginazione, tratteggia imagini di bellezza naturale e positiva.

Quando comincia ad acquistare efficacia la riflessione, allora viene il secondo passo di progredimento; e trovate l'uomo non più peritoso e timido nell'incarnare i suoi concetti, non più ristretto alla pura imitazione; ma, fatto l'abito di considerare il bello astrattamente dalle cose che in natura lo rappresentano, comincia a dare al suo pensiero un fantasma non imitato. Però, siccome non ancora ha acquistato quel dominio sulle naturali cose, che tanto sulla realità solleva gli egregi ingegni, non sa in tutto discostarsi da que' modi e da quelle forme che la natura suol praticare in qualche singolare manifestazione della sua virtù. Ecco un secondo periodo, in cui le arti non son più fedele ritratto del bello naturale, ma levandosi sopra ciò che è, s' ingegnano di esprimere ciò che potrebbe essere. Questo io chiamo verisimile; il quale, se non è, può essere; dappoichè l'artista, benchè svincolatosi dalla realità si cacci in visioni meno volgari e più rilucenti, pure non si ardisce dilungarsi troppo da quella, ed imagina opere e concetti che se non sono, non trascendono però le forze generatrici della natura.

L'età della riflessione matura è quella in cui le arti pervengono all' espressione dell' ideale; e quando han toccato questo segno del loro massimo progredimento, per poco che si sforzano di passare oltre, si guastano e si corrompono. Noi abbiam notato altrove siccome la riflessione sia quella facoltà, che, disgiungendo l'idea dalla forma, presenta all' intelletto nella loro astratta semplicità i tipi intelligibili delle cose; ed abbiam pure dichiarato che si fatti tipi non sono insussistenti entità della nostra mente, ma vivono incarnati nelle forme materiali; e se non appariscono lucidamente nell' intuito primitivo, si è perchè negli oggetti naturali la materia sovrabonda ed involge l' idea che vi si annida. Ora, quando per virtù di riflessione l' intelletto ha cavato dall' involucro della materia l' idea, allora solamente ci è dato vagheggiare il bello nella sua interezza e semplicità, senza velo che l'appanni. Ma, acciò non rimanesse chiusa dentro di noi tanta imagine di bellezza, si aggiunge il lavoro della fantasia estetica; la quale, togliendo dall'intelletto il tipo ideale, lo riveste di una forma serena armonica limpidissima; imagina una scena ove lo collochi, questa popola di nuovi esseri che con quello abbiano attinenza, dà a' suoi fantasmi posizioni morali affetti e vicende nuove, e così crea un tutto che in natura non è, nè può essere, perchè avanza qualunque potenza di essa. L'artista che giunge a ritrarre nell'arte questa creazione fantastica della sua mente, toccherà l'ideale.

Non vogliate però credere che in questo lavoro l'umano ingegno si discosti da quelle leggi, che Dio pose fondamentali all'ordine delle cose create: imperciocchè se l'artista liberamente crea questi concetti ideali, e con maestria tutta propria li colora, altro non fa che ritornare a quella sintesi che si trova nel primo intuito del bello. Solo ci ha questa differenza,

che nella sintesi primitiva l'idea è aderente ad un concreto della natura, ma nella sintesi che viene dopo la riflessione, alla forma naturale è sostituita una fantastica; e laddove la prima per propria condizione era imperfetta, questa seconda per virtù d'ingegno è meglio regolata, e più dicevole alla purezza dell'idea. Quindi nel congiungere con la fantasia il tipo intelligibile ad una forma fantastica, non possiamo discostarci da quelle medesime leggi che regolano l'unione de' sensibili e degli intelligibili in natura, per modo che l'artista nell'ideare i concetti, e nel creare la forma che deve significarli, non può separare ciò che la natura ha congiunto, nè unire quegli elementi che la natura ha separato. Perciò diceva Orazio al pittore, che, per rendere più pregiati i suoi quadri, andava di quà e di là racimolando qualche cosa di bello, senza darsi briga della convenienza che aver poteva con le sue idee: che tu sappia effigiare cipressi, bene stà; ma che ha che fare quest'albero se io ti ho richiesto di dipingermi un naufrago, che, sdrucita la nave, nuota disperatamente, e si affatica di giungere a riva? Si abbia dunque sempre scolpito nella mente questo vero; che l'ingegno artistico crea, ma non sì che a simiglianza di Dio possa dar vita a nuove nature e ad altro ordine di cose. Qualunque lavoro ideale dell'arte debbe aver fondamento nella natura, consistendo nelle leggi medesime: e chi fa altrimenti corre pericolo di appiccar delfini tra le selve, e tra flutti un cinghiale.

Di questi tre periodi ognun vede che l'ideale è il periodo di complemento e di perfezione, e raggiunge propriamente l'intrinseco fine dell'arte; cioè creare fantasmi che nulla hanno delle imperfezioni che seco porta la natura, e menar lo spirito alla contemplazione di un mondo non volgare, non disordinato, non, come questo è, campo della nequizia e del furore degli uomini, ma conformato secondo l'eterne leggi del vero e del bene, e rivestito dello splendore e della maestà della bellezza assoluta e pura. L'artista che ha virtù di cogliere queste imagini ideali e rivelarle agli uomini è certo il primo benefattore dell'umanità. Quando dico ciò non intendo defraudare della debita lode coloro, che, non potendo levarsi tanto, si danno a ritrarre più da vicino la natura. Anche la semplice imitazione, purchè non sia fatta senza gusto come praticava la scuola di Caravaggio, è qualche cosa di più nobile che la realtà; perchè le forme dell'arte essendo fantastiche, ingenerano una gioia più intellettuale e più pura. E poi sono sì pochi i Dante i Michelangelo i Raffaello, che meglio è considerarli, non che uomini, singolari creature, messe al mondo da Dio ad esser rivelatrici in parte di que' godimenti, che egli ci prepara. Ma l'ideale, solamente l'ideale, è propriamente l'arte, che, levandoci dalla polvere, ci caccia fuori del tempo e dello spazio, e ci dispone ad una vita senza tempo bellissima. Quindi se da una parte è, dice il Gioberti, un rinnovamento dell'ordine primitivo, dall'altra è pure un'anticipazione dell'ordine finale; e la fantasia che lo crea, è divinatrice di un passato perduto, ed auguratrice di un'avvenire sospirato. In ciò consistere quell'ideale delle arti moderne, che il cristianesimo ha ispirato in esse. Solo il Cristianesimo avere aperto libero il campo alla speranza, e fatto bella all'uomo la morte. L'ideale cristiano, come rivelatore dell'ordine eterno essere un componimento armonico del passato e dell'avvenire, una tradizione ed un vaticinio, una ricordanza ed un presentimento. L'uomo offeso dallo spettacolo delle imperfezioni naturali rifugiarsi nella fantasia, e con l'arte crearsi un mondo migliore: la vita essere prosaica, noi abbisognare di poesia.

Questi pensieri ci menano a conchiudere che le arti non sono senza

scopo che le renda benefiche, ma hanno sublime destinazione ed offizio quasi divino nell'umanità. I parteggiani della scuola o di Condillac o di Kant, non possono dar ragione dei benefici influssi delle arti su tutta la vita; ma, restringendo in breve cerchio la potenza di esse, o le fanno abiette ministre di utilità e di piacere, o le rendono sterile oggetto di contemplazioni infeconde. L'arte è più sublime che qualunque utilità o diletto sensuale, e molto più fruttifera di splendidi risultati, che non se la fingono costoro. Egli è vero che intrinseco scopo di essa (siccome sostiene il Cousin) sia la rivelazione del bello ideale; ma appunto per questo gli effetti che ne derivano sono benefici ed immensi. Poichè avviene del bello come del vero e del bene; ci ha delle scienze puramente speculative, che solo intendono a spiegarlo, e poi che ne hanno posto in chiaro le origini e le proprietà, cessano della loro destinazione. Ma il vero ed il bene perchè non sono sterili semi gittati nel mondo per produrre semplici conoscimenti, e null'altro, germogliando e ramificando in ogni parte dell'umanità generano discipline istituzioni e trovati, che regolano e promuovono lo svolgimento dinamico della vita. Simigliantemente il bello non è tanto riserrato entro sè stesso, che i suoi influssi vitali non spandano calore armonia e movimento su tutto ciò che ci appartiene. Ed ora la bellezza si fa a colorire la verità e presentarla agli uomini sotto forme più attraenti, ora si presta ad essere solerte insegnatrice di gentili e di soavi costumi, ora accoppia il suo potere a quello della Religione, e col puro affetto solleva gli animi a visioni e speranze immortali. Talvolta rendutasi più accessibile a' volgari sensi, lenitrice si porge delle sciagure umane; talvolta, intesa a destare ne' petti l'amore di grandi e generosi fatti, si fa sprone de' prodi sui campi della pugna, ed infiamma gli animi a difendere la terra che loro fu madre; talvolta, provvida consigliera di beneficii, inspira desiderio di benefiche ed umane imprese. Sempre però le arti educano l'uomo, di puri compensi lo confortano, di ogni lordura lo detergono, ed atto le rendono ad intuir quel vero che da Dio viene, e caldeggiar quel bene che a Dio ci congiunge. Questi sono i benefizii loro, a questo la loro opera conduce, quando non lasciano di essere quel che sono. Così il bello è fecondo a somiglianza del bene e del vero; imperciocchè, siccome il vero ed il bene non sono ordinati a sodisfare infruttuosa curiosità, ma ad attuarsi in ogni ramo della civile cultura, così il bello non è fatto solo per pascere la fantasia, ma inspirando confortando persuadendo beneficare.

Tali considerazioni ci menano ancora ad affermare della superiorità dell'arte sulla natura. Ed in verità se l'uomo per mezzo di ciò che vede si leva alla cognizione di quello che non vede, io domando ove più spicchi l'idea, nel bello naturale, o nell'artistico? La natura, tuttochè rivelatrice di un'ordine superiore, non ci mostra chiaramente la supremazia dell'intelligibile sul sensibile; quindi più i sensi move che lo spirito. Al contrario nell'arte, l'intelligibile prevale, e perciò gli effetti esser debbono maggiori, e più salutiferi. Aggiungete che per quanto fosse piacente una forma naturale, sempre però ha imperfezioni più o meno sensibili, o nelle proporzioni, o ne' contorni, o nel colorito, o nella contemperanza di tutti questi elementi, o nella convenevolezza rispetto all'idea. Ma la forma dell'arte, essendo copia di un concreto creato dalla fantasia, è squisitamente lavorata in ciascuna sua parte, e, per convenienza temperamento e purità, di gran lunga superiore a quella che la natura può somministrare. Questa verità s'offre agli occhi di qualunque si acesse a ragguagliare due individui, l'uno naturale, l'altro artifiziale.

Ponele da una banda una donna quanto potete trovare di fattezze bellissime, ed ornata di tutte quelle virtù che in donna sono più desiderabili ed ammirate; dall'altra collocale una Madonna di Raffaello: contemplate, volgete l'occhio ora a questa ed ora a quella, e dite quale più mostri di oltrenaturale e di celeste, quale vi schiuda a maggior ampiezza la fantasia, quale v'inspiri affetto più intellettuale e più puro? L'arte è perfezionamento di natura, i suoi esemplari non sono tolti da una realtà guasta e troppo usata, ma scelti nell'ordine delle idee, chè sole rimasero inconlaminate e salde in mezzo al turbine che travolse in contraria parte le create cose.

Però se la natura sottoslà all'arte ne' lavori particolari, e principalmente nell'espressione dell' umanità, non è a dire il simigliante de' grandiosi disegni e del sublime generato dalla forza. Perocchè in questo la natura, come figliuola di Dio, conserva i suoi privilegi, e quando delinea le lunghe distanze e le ample prospettive, non ci è arte che possa venirle in paragone. Qual pittore potrà produrre co' pennelli il medesimo effetto di un'immensa giogaia di montagne, di un vasto mare, di un cielo colorato dal tramonto? Oltre a che, quando l'arte rappresenta l'intelligibile sotto forma finita, vince certo la natura; ma quando è costretta a dar corpo al sublime, che più ritrae dell' infinito, di gran lunga ne è vinta; siccome accade nella rappresentazione de' naturali fenomeni. La poesia soltanto, perchè meno ristretta a determinate maniere di espressione, può descrivere di queste cose; ma pure, trattandosi di fenomeni, rimane in efficacia molto indietro della natura; poichè altro è descrivere, altro è sensibilmente vedere un' eruzione vulcanica, gli effetti di un tremuoto, un naufragio. Quante magnifiche descrizioni non abbiamo della tempesta? Eppure il Visconte di Castelbriante dice che ebbe a soffrirne una nell'Atlantico, tanto impetuosa, che era uno spettacolo ineffabile, e che quanto di essa s' ingegnarono di dire i poeti, segnatamente Virgilio, posto in paragone del vero, nulla pareva. Il medesimo diceva Bonaparte, quando gli occorreva di parlare dell' incendio di Mosca; che nè Virgilio, poetando della ruina di Troia, nè alcun' altro poeta, nè la stessa stupenda imaginazione di Omero, avrebbero potuto in parte adombrare quel terribile vero.

CAPITOLO NONO.

Dell' Artista.

Tutti gli uomini son fatti per sentire il bello — Che cosa sia il gusto — Facoltà speciali dell'artista — *Fantasia estetica.* Officii di essa — Il bello è sempre oggettivo — Due momenti dell' azione fantastica. *Estro e riflessione* — Necessario lo studio de' simboli — Corrispondenza tra la natura e l'anima dell' artista — Qualità morali dell'artista — Opinione di Plotino.

Tutti gli uomini hanno la facoltà di percepire il bello, pochi di gustarlo, e pochissimi di produrlo. Chi solamente percepisce il bello è uomo, chi lo assapora è letterato, chi lo crea è *artista*. Ma d' onde nasce questa differenza, e perchè è si scarso il numero degli ingegni divini che dan vita all' arte? La ragione si è questa, che l'artista, oltre le facoltà comuni a tutti gli individui, oltre l'attitudine che molti hanno di estimar la bellezza, deve esser dotato di una speciale potenza di crear concetti e rivelarli con le forme proprie dell' arte.

Certo niuno può negare che ogni uomo ha la facoltà d' intendere

e di percepire; il quale attributo dello spirito umano siccome si versa intorno al vero ed al bene, così pure intorno al bello. Per forma che non ci ha idiota, non volgare intelletto che non intuisca il bello, e non ne ricavi un diletto proporzionato al giudizio che ne può fare. Chi dicesse altrimenti, affermerebbe che la medesima facoltà, essendo efficace nell'apprendere la verità e la virtù, inetta poi addivenga ove si tratti di bellezza. E chi può togliere all' uomo quel principio razionale onde si distingue da qualunque altro essere vivente sulla terra? Gli altri animali, perchè destituiti di ragione, non intendono nè sentono il bello; e quantunque le più volte essi medesimi non manchino di bellezza, pure la coscienza non hanno di possederla; l'universo passa dinanzi a loro inosservato e muto, ignoti a sè stessi, nè capaci di conoscere altrui. Ma l'uomo fornito di quella virtù operosa, che entra nelle cagioni delle cose e nelle idee che le informano, scorge dovunque i segni di que' raggi divini che non si veggono con gli occhi del corpo, e che verità addimandiamo bellezza e virtù. E se avviene che non tutti scorgan chiaro nelle segrete cose, ciò non accade per privazione che avessero di intendimento, ma per difetto, o del corpo che ottunde la virtù dell' anima, o di abitudine nell' intendere e nel riflettere. Quindi se non tutti intendono la celestiale purità di un lavoro del Sanzio, o il pellegrino magistero de' versi di Virgilio e dell' Alighieri, tutti però veggono e giudicano di certa bellezza più appariscente e popolare.

Per giungere ad avere un giudizio sicuro intorno al bello e sincero affetto per amoreggiarlo, fa mestieri di talune disposizioni di intelletto e di cuore che non in tutti gli uomini si possono trovare. Primieramente la ragione deve essere educata a scernere nelle visibili cose l' idea; dipoi la sensibilità sì squisita che in qualunque obietto senta la bellezza delle forme che lo rappresentano; così che l' uomo disposto a gustare il bello, ha intellezione più potente, e sensibilità più delicata che altri. La ragione gli è strumento a percepire gli intelligibili, scovrir le leggi che loro son proprie, impadronirsi delle norme che guidano la natura e l'arte nelle opere loro: la sensibilità gli è spontanea ministra delle impressioni esterne, e guida espertissima a trovar le condizioni della bellezza nell'espressione della forma. Eppure la ragione e la sensibilità sole non bastano a formare il gusto: chi solamente intende e giudica, è uomo più disposto a' ragionamenti della scienza che a' piaceri dell'arte, ed altra è la cognizione che del bello ha il filosofo, altra quella che ne ha il letterato. Il filosofo percepisce molto addentro e pronunzia freddamente i suoi giudizii; ma l'uomo di gusto non solo percepisce e giudica il bello, ma lo vagheggia, ma l' ama; e questo affetto è sì connaturato a lui, che spesso gli è indizio anzi stimolo a scovrir con la ragione gli elementi che rendon belli a' suoi sguardi le cose. Laonde a lui son necessarie queste tre facoltà, la ragione, la sensibilità, e l'affetto: quella scovre le idee, questa sente la forma, e l'affetto, apprendendosi all' una ed all' altra, desta le soavi commozioni e le purifica, trasforma in amore i giudizii, e cangia l' anima umana in un tempio, ove la bellezza riceve omaggio e venerazione.

Eppure tra l' uomo di gusto e l'artista passa differenza grandissima; poichè il gusto è una facoltà appreziativa e null' altro, e per sua natura sterile ed inerte; ma l' ingegno creatore è una virtù operosissima e feconda, penetra nelle viscere della creazione, discorre pe' firmamenti, si profonda nel passato, abbraccia con ampio giro il presente, si caccia nell' avvenire, sino agli sgabelli di Dio si spinge; e poichè ha tolto il

velo alle segrete cose, congiunge gli effetti alle cause, l'origine ed il fine, e tutti gli elementi del creato armonizza in una sola idea. Tanta eccellenza d' ingegno si vuole per creare col mezzo dell'arte una seconda natura più perfetta della prima; e dove manca la forza per levarsi a sì sublime altezza, è disperato pensiero di tentar qualche cosa di grande che duri.

Questa egregia potenza non si acquista per via di studio o di fatica, ma viene da Dio, il quale la dà a chi e quanto gli piace. E pochissimi privilegiati ricevono da lui tanta fiamma che gli renda emuli quasi della virtù divina nel creare un mondo nuovo, popolato di imagini e di fantasmi ideali: se non che Dio è liberissimo nel creare, e niun limite fa ostacolo alla sua potenza; mentre l' uomo, di sua natura finito, deve contenersi tra que' modi e quelle leggi che Dio pose all' universo. Alle quali quando l'umano ingegno tenta di contravvenire, invece di dar vita a nuove bellezze, ingenera mostruose apparenze senza alcun fondamento nell'ordine reale. Laonde per non dare in questi eccessi di inferma imaginazione fa mestieri all'artista del medesimo studio che l' uomo di gusto usa di fare, cioè esercitar la ragione e la sensibilità, per modo che quella addivenga acutissima investigatrice delle idee e delle leggi che informano l' universo, questa si renda sempre più delicata conoscitrice delle apparenze, di cui la bellezza si riveste. E principalmente abbia riflessione così destra e solerte, che di qualunque obietto astragga subitamente l' idea dalla forma, e quella riduca all' ordine degli intelligibili, questa de'sensibili. Così distinte le cose ne'loro principii, ed ordinate secondo la natura di ciascuno, ecco già formato un dovizioso deposito di ideali e di sensibili, che serviranno di materiali ad un'altra facoltà tutta speciale dell' artista, e la quale propriamente è causa efficiente della bellezza nell'arte.

Questa facoltà è la fantasia estetica. Vien detta *estetica*, perchè si distingua da quella fantasia largamente considerata, che in tutti gli uomini si trova. Questa non ha altra virtù che di ricordare le cose e di associarle per quel lato di somiglianza in cui si riscontrano; ma la fantasia estetica lavora più nobilmente, avendo a sue ministre le più splendide facoltà dello spirito umano e sopra esse primeggiando per efficacia ed operosità. E veramente la facoltà d' intendere solo apprende gli intelligibili, quella di sentire i sensibili: questi elementi entrati grezzi nell'anima per via d' intuito, sono poi lavorati e detersi dalla riflessione. Allora la fantasia, pigliando di questi materiali già preparati, toglie dall'ordine degli intelligibili l'idea, da quello de' sensibili la forma, e li congiunge in una individualità fantastica, nella quale sta tutta intera co' suoi elementi la bellezza. Nè si dica che l'opera sua sia ben poca cosa, quando altro non fa che combinare elementi dall' intelletto e dalla sensibilità somministrati, dalla riflessione forbiti. Imperciocchè essa non è soltanto combinatrice de' due principii, ma creatrice di una personalità ideale, che è tutta sua fattura, di uno spazio e di un tempo imaginari, e di tutte quelle particolarità che costringono il suo lavoro a pigliare un carattere concreto e distinto. Chi avesse potuto entrar nella mente di Michelangelo quando ideava il Mosè, ed esser presente all' azioni creatrice di quella stupenda fantasia, e distinguere per successione di tempo l'atto simultaneo di questa creazione, avrebbe veduto siccome dapprima prendesse dall' ordine degli ideali il principio di quella maestà di quello sdegno e di quella luce divina che voleva rappresentare; dipoi, scegliendo dall'ordine de' sensibili quelle qualità che più gli

si addicevano, dare al suo concetto non solo una forma visibile, ma ancora un' individualità, cioè contorni proporzioni fisonomia fogge ed atteggiamento, che fanno della statua una persona determinata concreta distinta da qualunque altra; la quale individualità di forme fa sì che quella si addimandi Mosè e non altrimenti.

Ecco l'opera della fantasia estetica: gli elementi che la natura somministra e la riflessione purifica, ella toglie, e ricomponendoli in una sintesi migliore forma individui, che, avanzando le forze della natura, non sono nè possono mai essere, stante l' ordine attuale delle cose. Ma qualunque fosse l' eccellenza di un lavoro dell' arte, sempre però nella natura ha fondamento, e per due ragioni specialissime, le quali altrove accennammo. La prima si è che gli elementi onde si compone il bello artificiale sono gli stessi che compongono il naturale. La seconda, perchè la legge della fantastica unione loro, è la medesima che governa le naturali cose; e chi fa il contrario, sconvolge l' ordine dell' universo, e snaturando le idee e i simboli di esse ritorcendo, dà opera a lavori non più riconoscibili, giacchè nè capo nè piedi rispondono più alla medesima imagine. E però, diceva bene il Gioberti, che l' uomo si può dir creatore nel medesimo senso che i panteisti fanno creatore il loro Dio, cioè non di sostanze ma di semplici modalità; ed in ciò pure sottogiace a certe leggi, nè può cacciarsi oltre i confini delle naturali cose.

Questo vero porge occasione a riflettere, che, qualunque fosse l'opera della fantasia estetica, il bello però non lascia di essere oggettivo. Non son mancati de' filosofi, che, togliendo argomento dalla libera azione della fantasia, han tentato di dimostrare essere il bello frutto della mente degli uomini, non realtà. Ma noi, considerando che la fantasia non può lavorare, se non usando materiali che la natura ci porge, e sottoponendosi alle medesime leggi di essa, affermiamo, che i principii della bellezza riseggono sempre fuori di noi, e noi altro non facciamo che adoperarli con miglior giudizio, procreando fantasmi più coordinati più esprimenti e più tersi.

La fantasia estetica siccome nel restaurare la bellezza naturale è ingegnosa divinatrice di quella perfezione che in Dio risiede, così nel modo di creare i suoi fantasmi, conservata la debita distanza, tiene la medesima via che tenne il Creatore, quando dette vita all' universo. Nella creazione due momenti si distinguono: il primo è rapido, simultaneo, e proporzionato alla onnipotente volontà della cagione infinita: *si faccia* disse Dio, *l' universo; e l' universo fu fatto*. Il secondo fu di complemento; poichè la virtù di Dio, dopo il primo atto creativo, si applicò successivamente a sgrossare il primo abbozzo, ed ordinar le cose al loro principii, e sottoporre il cielo e la terra a leggi infallibili. L' artista, come causa finita, non può crear le cose dal nulla, e come essere anche egli creato e quindi sottoposto alle medesime leggi che tutte le altre creature, non può uscire de' limiti imposti alla mente umana; ma nel dar vita a' suoi fantasmi opera nel medesimo modo. E però nell' atto creativo della fantasia estetica sono pure a distinguere due momenti; il primo è spontaneo ed inspirato: in esso il concetto dell' opera erompe in tempo e spazio determinati, sicchè pare quasi una rivelazione che dall' alto gli venga. Quindi quella meraviglia, che, al primo sfolgorare del bello, investe l'artista, come all' apparire di una visione divina; quindi quella instabilità della potenza inventrice, che in un tempo si mostra operosissima, in un'altro fredda ed inerte, quindi quella fiamma che non si fa signoreggiare, ma invasa lo spirito e lo sublima.

Questo è il momento dell' inspirazione e dell' estro ; il quale si può definire , operosità fatale , non regolata dal caso ma da una necessità interiore , e che rampolla dallo spirito come da sua naturale sorgente.

Sopravviene a questo un' altro momento , tutto di riflessione e di lavoro ; nel quale l'artista con minore impeto di fantasia e più regolato studio d' intelletto si volge ad assestare ordinare e forbire il concetto. Cosicchè nel primo l'imagine si affaccia allo spirito sgrossata appena ed in gran parte confusa ; ma nel secondo acquista proporzioni contorni colorito e finezza , insomma addiviene un concreto, cui nulla manca per costituire un individualità bellissima. E perchè niuno avesse a credere che questa distinzione nel lavoro della fantasia fosse arbitraria, giova osservare che i due momenti, l' uno inspirato l'altro riflessivo, hanno un fondamento psicologico; polcchè corrispondono all' intuito ed alla riflessione, che sono due atti inerenti alla forza dello spirito umano , col primo de' quali apprende l' oggetto, col secondo sopra esso lavora. Medesimamente opera la fantasia ; al lavoro che fa intorno al concetto, precede la creazione di esso, e nel crearlo lo spirito umano non pone il bello ma lo trova , anzi gli apparisce senza saper d'onde gli venga : nel recarlo poi ad effetto sottentra l'artifizio, ed allora l'artista è liberissimo a scegliere le forme , atteggiarle , e configurarle secondo gli par dicevole all'intenzione dell' idea (1).

Poichè nell' opera della fantasia , oltre un momento d'estro inventivo , ce ne ha un' altro tutto di studio e di riflessione ; ognun vede che quello non uscirebbe dai confini della mente , se non si passasse a quest'altro , in cui ci adoperiamo di rendere sensibile altrui il concetto che risiede nel nostro spirito. Sicchè l' inventare è nulla , ove non ci ingegniamo di recare ad effetto le nostre invenzioni. E perchè la forma renda il concetto interiore con la precisione che può maggiore , l' artista deve attesamente studiar nelle opere sì dalla natura come dell' arte que' modi, quelle qualità , quelle positure morali , e quegli atteggiamenti, che più convengono, e con maggior verità manifestano il bello. Quindi per esprimere con lucentezza le idee che si vogliono simboleggiare , è necessario lo studio de' simboli ; e tutta l' attenzione dell' artista deve massimamente versare intorno alla natura , ed apprendere con che simboli e con quali modi essa dia corpo al bello , di qualunque generazione sia, o fisico o intellettuale o morale. Oltre a ciò , se è vero che la natura è occasione perchè si svolga in noi l' ideale, chiaro apparisce che in proporzione delle cause occasionali e della loro frequenza, l'effetto sarà nell' anima più o meno profittevole. Or che si direbbe di un giovane, che, mentre si affatica di conseguire l' eccellenza dell'arte , trascura le occasioni che lo manoducono ad intuir la bellezza assoluta e pura ? E poi che avrà concepito nella mente l' ideale bellezza , che cosa si direbbe , ove non si desse pensiero di apprestarsi e forbirsi le forme necessarie a rivelarla ?

Eppure lo studio indefesso della natura adempie a questo doppio officio , perchè nel medesimo tempo che apre all'intelletto la fonte degli ideali concetti , somministra alla riflessione le maniere per dar loro vita non astratta e confusa , ma sensibile definita e precisa. Quindi colui che è nato a levar di sè grido in fatto d'arte , non passeggia sulla terra co-

(1) Vittorio Alfieri prima *ideava* , poi *stendeva* , poi *verseggiava* le sue tragedie : il primo atto era inspirazione , il secondo riflessione e lavoro — Veggasi la vita scritta da esso.

me animale, cui altra cura non punge che del ventre, ed agli occhi del quale l'universo passa come una fantasmagoria innanzi ad un cieco: ma soierte di volontà, deste nell'intelletto, e con l'animo aperto a qualunque commozione, interroga la natura, e ne serba con religiosa venerazione nell'animo i responsi, chè la natura non è per lui morta, ma vive e sente; ogni parte di cielo, ogni seno di mare, ogni lembo di terra gli rivela arcane cose; i fiori, gli alberi, i sassi, ogni spruzzo di luce, ogni gocciola di ruggiada ed ogni fronda ha per lui una favella d'intelligenza e di amore. Per siffatto modo l'anima dell'artista è specchio ove la natura trova il riscontro di sè stessa, anzi emerge più bella dalle inspirazioni di lui. Grande rispondenza è tra loro di imagini e di affetti, di idee e di forme, di bellezza e di verità; l'una è fatta pur l'altro; la natura senza l'uomo sarebbe una magnifica regia, ma deserta; e l'uomo senza la natura è un monarca spodestato, che non ha mezzi di spiegar l'efficacia del suo potere, e la grandezza de' suoi concetti.

Finalmente l'artista per cogliere il pensiero della natura, per levarsi all'intuito delle segrete cose, per rendersi infine capace dell'ideale bellezza alla quale deve dar vita con le forme dell'arte, si conviene che conservi l'animo spedito dalle sensuali cose, e mantenga puro lo spirito da qualunque contaminazione che potesse annebbiarne la luce, fiaccarne l'acume e coinquinarlo. L'uso della materia accascia la gagliardia dello spirito, gli toglie il primato, infino a che l'uomo divenga servo di sè stesso e di altrui. Venuto in questo misero stato, padroneggiato da' proprii appetiti, renduto inetto a qualunque luce che sfolgori più alto che la brevità de' suoi sensi, potrà più vagheggiare ideali, immaginar forme lucide e celesti, amare in somma quel bello che qui non si trova, che bisogna sublimarci per gustare, e che, non gustato, mai non s'intende e tanto meno esprimere si può? Bene dunque, diceva Plotino, che il bello intelligibile solo con l'intelletto si vede; e per vederlo uopo è che l'animo sia spedito da' lacci del senso. L'animo, ragiona egli, è fatto bello da Dio, altrimenti non potrebbe intuire la bellezza: chè se non fosse conformato bello non l'intuirebbe mai, siccome l'occhio non vedrebbe mai il sole ove non fosse stato fatto solare. Ma col vivere grossolano ed abbietto non solo la propria bellezza si perde, ma la virtù ancora di vederla. Imperciocchè accade dell'animo come dei sensi del corpo; siccome quando essi son guasti non possono percepire il bello sensibile, così quando l'anima è corrotta non vede l'intelligibile. Sgombra dalla nebbia delle passioni, subito si converte alla luce della bellezza intellettuale. Quindi la virtù forma l'artista; e quando per esercizio di virtù l'animo suo è divenuto divino, allora Dio medesimo viene ad albergarvi; ed egli nella mente di Dio contemplerà la bellezza di ogni maniera, vedrà come il bello sia tutto idee, e che tutte le cose in queste idee son belle (1).

(1) Plotino Ennead. I. L. 6.

CAPITOLO DECIMO.

Distinzione specifica del Bello.

Distinzione fatta da alcuni tra bello e sublime — Il bello è *uno* nella sua radice — È *vario* per la varietà de' simboli e delle idee.

A molti che hanno filosofato intorno al bello è piaciuto di portare una distinzione sostanziale tra il bello ed il sublime, quasi che avessero natura tra loro diversissima. Chiamarono sublime l'infinito, e tutto ciò che ha apparenza di esso; dissero bello il finito, e tutte quelle cose che si possono rappresentare in una forma circoscritta e precisa; dettero per effetto psicologico al sublime le commozioni violente, ed in gran parte terribili; al bello le soavi e piane. Ma, stando tra questi rapporti, derivano conseguenze poco esatte intorno al bello, e forse distruggitrici di quella armonia, che immedesima tutti i varii generi di bellezza in un centro unico. Imperciocchè, se altra fosse la natura del bello, altra quella del sublime, converrebbe trattare di questo in una scienza a parte; e dove ciò fosse rimarrebbe senza fondamento. A quale de' tre elementi dell'armonia mondiale si rapporterebbe? non al vero, perchè anche il sublime quando è rappresentato dall'arte, ha la sua sussistenza fantastica; non al bene, perchè non è una legge morale, ma un' oggetto dell' immaginazione; non al bello, perchè già fu stimato diverso da quello. Vero è che alcuni, come Kant, gli danno certe proprietà comuni col bello; e per queste accidentali attinenze gli vengono a dar un luogo naturale nell'estetica. Ma con ciò non tolgono la sostanziale differenza, onde di queste due forme del bello fanno due ordini diversi di cose: e quando anche ciò non facessero, quando pure tra il sublime ed il bello ponessero una differenza specifica non sostanziale, non genererebbe confusione il distinguere la bellezza in due specie soltanto, e chiamato sublime il sublime, far delle altre un fascio solo, senza distinzione di idee di forme e di effetti?

Considerando le cose ne' principii e nelle origini loro, chiaro apparisce, che il sublime, come tutte le altre specie di bello, dirama dal tronco medesimo; perocchè ha le medesime proprietà costitutive della bellezza, non essendo un puro intelligibile nè un semplice sensibile, ma un composto dell' uno e dell' altro in un solo obietto. La differenza non è nella radice, ma nella configurazione varia che ciascun ramo prende. Ed in verità, una è la bellezza che risiede supremamente in Dio; ma poi spandendosi per tutti gli ordini del creato, prende tipi e figure diverse, secondo gli oggetti che viene ad informare, e le idee che è costretta ad esprimere. E perchè varie sono le idee, varie sono pure le forme rappresentatrici di esse. Questo fa sì che la bellezza, scaturendo da una sorgente sola, diverga in molti rivoli, quale soave in suo corso, quale impetuoso, l' uno tra graziose riviere, l' altro tra rotti macigni; d'onde poi nasce la diversità delle apparenze loro, delle idee che simboleggiano, e degli affetti che destano nell' animo umano. Laonde non ci ha sostanziale distinzione a fare nella bellezza: la bellezza è unica, e di idea e forma si compone; ma perchè varii sono gli ordini delle idee, altre esprimenti il vero altre il bene, altre risguardando la natura fisica altre la morale, altre relative all' infinito altre al finito, ne segue che varie esser pure debbono le forme, e diversi gli oggetti concreti che le rappresentano. Quindi nasce la immensa varietà del bello; quindi la

diversità degli effetti nello spirito, chè a ciascun' ordine di cose risponde il convenevole affetto dell' animo nostro.

Dunque, ritenendo essere uno il bello nella sua radice, ma vario per l'indole varia delle idee e delle forme, per noi il sublime altro non è che una specie di bellezza che ha idee e simboli propri, e desta commozioni differenti da quelle che le altre destano. Nelle seguenti lezioni noi verremo discorrendo, con quella precisione che meglio si può, su tutte le specie di bellezza, notando quali idee appartengono a ciascuna, quali elementi o forme simboleggiano queste idee, quali sono le norme che la natura e l'arte tengono nel rappresentarle, e principalmente, perchè i giovani avessero una regola prossima de'loro giudizii, quali effetti ciascuna specie ingenera nell' animo. Questo rapido esame lo reputo molto profittevole, sì per intendere il bello naturale, come per giudicare delle opere dell'arte; ed oltre a ciò il rassegnare quali effetti e che pensieri desta propriamente in noi questo o quel genere di bellezza, spinge i giovani a volgere in sè stessi la riflessione, leggere nella propria coscienza, e trovar la ragione di tutti i fenomeni che in essa succedono.

CAPITOLO UNDECIMO.

Del Sublime.

Effetti del sublime — Sublime *matematico*, e *dinamico* — Idea che informa il sublime — Iddio. Davide ed Omero — Esseri oltrenaturali — Shakspeare — Per che modo le virtù e gli affetti umani addivengano sublimi — Il valore e le battaglie. Omero e Torquato — L' alterezza nelle sventure — La serenità nel pericolo — La tolleranza ne' tormenti — Le vendette atroci e gli odii violenti. Ugolino — Il terrore. Saulle e Riccardo III. — Le profezie. Dante — Le ruine — I sepolcri — Sublime simboleggiato dalla natura fisica. Gli antichi ed i moderni. La scienza e l'arte. L'uomo e la natura — I fenomeni straordinarii della natura. L' arte non può adequatamente rappresentarli — Sublime *ordinario e straordinario.*

Il sublime è in cima a qualunque gradazione del bello, e l' effetto che produce è più forte di ogni altra commozione. Esso leva l'animo sopra lo stato ordinario, rapidamente trasporta, agita, scuote, e genera sempre una meraviglia mista di un certo senso di timore. Rispetto al modo onde si manifesta, è da por mente che il sublime si rivela o come grandezza, o come forza; quindi la distinzione che ne fa il Kant in *matematico e dinamico*, quello si attua nello spazio, questo nel tempo. Una giogaia di altissimi monti, l'ampiezza del mare, il deserto son sublime matematico; un' eruzione vulcanica un tremuoto danno il dinamico. Comunque però si mostri, sia come potenza, sia come grandezza, fa mestieri che questa grandezza o potenza, non siano determinate, e quali ordinariamente usiamo di vedere, ma rendano immagine dell' assoluto. Quindi, secondo che più e meno si accostano all' infinito, così la forza e la grandezza hanno maggiore o minore sublimità

Adunque l' idea che informa il sublime è l' infinito, o che apparisca come forza, o che si mostri come grandezza; e quanto più negli oggetti naturali s' incontrano indizii di questa idea, tanto più sublimi sono. Questo dà ragione della meraviglia, e talvolta del terrore che invade l'uomo all'aspetto del sublime; imperciocchè all'apparire di esso, non potendo la sensibilità comprendere la forma, rimane la mente quasi attonita innanzi all' idea, e contempla con timida meraviglia il misterio

che la circonda. Quindi il vero sublime porta sempre seco una certa sacra oscurità, che lo rende indeterminato incomprensibile e temuto.

Posto ciò, il primo ed unico fonte di ogni sublimità si è Dio, perchè Dio è la forza e la grandezza infinita; ed il sublime che apparisce negli esseri creati, tanto è sublime, quanto queste creature mostrano in sè più vasta orma dello Spirito creatore. La creazione fu atto sublimissimo, innanzi a cui l'imaginazione si fiacca, e la mente si smarrisce e si perde; poichè in essa la grandezza e la potenza si spiegano infinite, ed il sublime dinamico ed il matematico si accoppiano nel medesimo momento. Disse Dio: *Si faccia*; ecco il sublime dinamico, e *fu fatto*; ecco il matematico. Quindi l'entusiasmo, quindi l'altezza della poesia biblica, quando toglie a parlare di Dio, egualmente potentissimo nel creare e nel distruggere: quelle robuste ed inspirate fantasie spesso in pochi tocchi l'effigiano mirabilmente. Quale altra poesia può agguagliare questi pochi versi di Davide?

» Ascoltò il Signore la mia voce, repente si scosse la terra e tremò,
» si scossero i monti dalle loro radici, e tremarono. Il Signore era sde-
» gnato, un fumo vaporava, sfavillavagli un fuoco dal volto: curvansi
» i cieli . . . ei discende: la caligine gli involge i piedi, sale sul
» dorso de' Cherubini, vola sulle ali de' venti, nelle tenebre dell' infinito
» tende i suoi padiglioni (1) ».

Quel misto di grandezza e di potenza, il mistero incomprensibile che lo circonda, quei balzi di immagini e di stile, che accennano il turbamento della fantasia del poeta atterrito di tanta visione, fanno un tutto di pennellate vivacissime e sublimi.

Omero anche ei talvolta in poche parole abbozza l'imagine di Dio. Così Nettuno nel XIII dell'Iliade move da Samo, i monti tremano sotto il suo piede, ed egli in tre passi giunge al suo palagio d'oro in Ege — Così Giove nel primo libro, accenna a Teti, e nell'atto che giura trema il vasto Olimpo.

> Nè revocarsi nè fallir nè vana
> Esser può cosa che il mio capo accenna.
> Disse, e il gran figlio di Saturno i neri
> Sopraccigli inchinò, sull'immortale
> Capo del Sire le divine chiome
> Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.

Ma quel crollar del capo, l'ondeggiar delle chiome, l'abbassarsi de' soppraccigli, quantunque diano idea di una maestà veneranda, pure, raffigurando l'infinito sotto forme materiali e circoscritte, tutto il quadro cede in sublimità a quello di Davide, che circonda Iddio di un mistero che lo fa più incomprensibile e temuto. Della sublimità che nasce dalla diretta manifestazione dell' infinito, non si ha a cercarne altrove esempii che nella Bibbia, e principalmente ne' libri de' Profeti, ed in quello originale poema del Giobbe, innanzi a cui l'Iliade cede di splendore di solennità e di grandezza quanto il Giove di Omero al Dio di Mosè. E lo stesso Longino, benchè scrittore del Paganesimo, quando ebbe bisogno di concetti e di imagini veramente sublimi per lumeggiare con gli esempi le sue teoriche, fece capitale della Bibbia e non di Pindaro e di Omero.

(1) Ps. 17.

Dopo Dio, sono oggetto di sublime quegli esseri che stan sopra la natura umana, poichè, appartenendo ad un mondo superiore ed uscendo della sfera del nostro conoscimento, partecipano più o meno della potenza infinita ed appariscono velati del medesimo mistero. Giobbe narra di aver veduto uno di questi esseri « Nell'orrore della visione not-
» turna, quando il sonno posa grave sulle palpebre de' mortali, mi pre-
» se tale uno spavento un tremore, che tutte le mie ossa rabbrividiro-
» no; e quando il fantasma passava dinanzi a me, si arruffarono i peli
» della mia carne. Mi vidi ritto innanzi uno di cui non conosceva le
» fattezze; e mormorò un suono di voce come susurro di leggiera aura:
» forse l'uomo è giusto? è più puro del suo Fattore? (1) »

Perciò quando l'arte, stando a certe condizioni, usa del soprannaturale per mettere in spettacolo gli arcani della coscienza umana, porge alla fantasia fantasmi di un sublime maraviglioso e insiema terribile. È intorno a ciò io non conosco più fantastiche e più eloquenti visioni che due, tra tante altre di Shakspeare. Una è dello spettro di Banquo, che tra le allegrezze del convito e le pompe della festa apparisce all'omicida Macbeth. L'altra è nella terza scena dell'atto quinto del Riccardo, quando nello spazio che divide le tende appariscono le ombre de'parenti uccisi da quel crudele, ed in solenni parole, l'uno appresso dell'altro, a lui presagiscono morte, al giovane Richmond vittoria e regno.

Venendo alla natura diciamo che nelle passioni e nelle virtù degli uomini si trova spesso di che altamente meravigliare: imperciocchè l'uomo essendo imagine di Dio, spiega talvolta tale gagliardia di spiriti, che, sollevandolo ad alto intendimento, lo mostra quasi partecipe della potenza infinita. Laonde, quando le passioni umane straordinariamente accalorate si pongono in azione, quando la virtù o intellettiva o morale si leva ad altissimo segno, addivengono materia di sublime. E tra tutte le altre qualità dello spirito, il valore, indirizzato a nobile e generoso scopo si è quello che più abbaglia, e gli animi a sè trae. Perciò vediamo l'ammirazione delle genti correr dietro ai grandi conquistatori, benchè il loro andar trionfale sia tra il sangue e le ruine. Ma queste ruine appunto, gli imperi suscitati o disfatti, gli eserciti dispersi, le città fumanti sono effetto di straordinaria forza; della quale essi medesimi, non che le nazioni, stupefatti, si reputarono non privati uomini ma strumento della volontà divina: così Alessandro e Napoleone.

Il campo, ove il valore si mostra grandiosamente, e più al vivo espresso, sono le battaglie. Vedere co' proprii occhi le uccisioni ed il furore degli uomini, e per ogni parte pericoli, e intanto serbar l'animo intrepido, cacciarsi innanzi per trovare o gloria o morte, è virtù che tocca l'ultimo segno cui la natura umana può pervenire: quindi l'arte ne fa oggetto di mirabili dipinture. Veggasi con quanta rapidità e calore descrive Omero lo scompiglio il tumulto ed i casi varii delle battaglie. Il Tasso se non le tratteggia con la stessa abbondanza di fantasia, che meglio si addice alle scompigliate zuffe degli eroi omerici, le descrive però con dignità che raro trovi in Omero, e con ordine che non trovi mai. Un pittore, che volesse ritrarre in tela i seguenti versi della Gerusalemme, farebbe un quadro vivacissimo e sublime per varietà disposizione movimenti e prospettiva.

(1) Cap. 4.

Così si combatteva, e in dubbia lance
 Col timor le speranze eran sospese;
 Pien tutto il campo è di spezzate lance
 Di rotti scudi e di troncato arnese,
 Di spade, ai petti alle squarciate pance
 Altre confitte, altre per terra stese;
 Di corpi, altri supini, altri co' volti
 Quasi mordendo il suolo, al suol rivolti.
Giace il cavallo al suo Signore appresso,
 Giace il compagno appo il compagno estinto:
 Giace il nemico appo il nemico, e spesso
 Sul morto il vivo e il vincitor sul vinto.
 Non v'è silenzio e non v'è grido espresso,
 Ma odi un non so che roco e indistinto,
 Fremiti di furor, mormori d'ira,
 Gemiti di chi langue e di chi spira.
L'arme, che già sì liete in vista foro,
 Faceano or mostra spaventosa e mesta:
 Perduto ha i lampi il ferro, i raggi l'oro,
 Nulla vaghezza ai bei color più resta.
 Quanto apparia di adorno e di decoro
 Ne' cimieri e ne' fregi or si calpesta:
 La polve ingombra ciò che al sangue avanza;
 Tanto i campi mutato avean sembianza!

L'alterezza di chi si mostra superiore ai mali che lo circondano, o sereno in faccia ai pericoli che lo incalzano, è stato dell'anima sublime, perchè indizio di straordinaria gagliardia di affetti. Perciò dignitoso ed ammirevole è il contegno di Poro, che menato prigioniero innanzi al magno Alessandro, e chiesto come volesse esser trattato; *da Re*, rispondeva. Simigliantemente reca meraviglia la serenità di Cesare, il quale, valicando in piccol legno un mare grosso per vicina tempesta, diceva al pilota già spaventato, *quid times? Caesarem vehis.* Degno dell'egregia virtù di un'italiano al XV secolo, sono le parole di Capponi a Carlo VIII: *Voi suonerete le vostre trombe, noi le nostre campane.*

Per la medesima ragione rimanghiamo compresi di stupore vedendo certi uomini avere in disdegno tormenti, cui l'umana natura è troppo fievole per tollerare. Quindi deriva l'effetto che produce Farinata degli Uberti; il quale nel X dell'Inferno *si erge col petto e con la fronte* fuori della tomba scoverchiata, *come avesse l'inferno in gran dispetto:* e quando, continuando alle prime parole, parla di quel suo partito che mala aveva appreso l'arte di ritornare in patria, e dice che ciò lo martoria più del letto arroventato in cui si pena. Così Capaneo, in mezzo agli incendii *si giace dispettoso e torto, sì che la pioggia non par che il maturi:* e con due parole si manifesta a Dante, *quale io fui vivo, tal son morto*, e sfida Giove a folgorarlo tanto che stanchi la sua alata ministra ed i fabri di Mongibello, che ei non ne sarebbe punto commosso. Queste son dipinture dell'ideale tutto proprio dell'Alighieri.

Le atroci vendette, le ire, e gli odii acerbissimi generano in chi le riguarda straordinario commovimento, perciò rappresentati con debiti modi e retto fine dall'arte, possono somministrare il sublime. Di ciò nasce il terrore, di ciò rabbrividisci alle lagrime ed al parlare di Ugolino, a quell'odio, a quella orribile vendetta che ei prende del suo nemico, allo strazio che ne fa.

La bocca sollevò dal fiero pasto
 Quel peccator, forbendola a' capelli
 Del capo, che egli avea diretro guasto:

Poi cominciò: tu vuoi che io rinnovelli
  Disperato dolor che il cor mi preme
  Già pur pensando, pria che io ne favelli:
Ma se le mie parole esser den seme
  Che frutti infamia al traditor che io rodo,
  Parlare e lagrimar vedraimi insieme.

Il terrore rappresentato obiettivamente, è pure sublime rappresentazione. Poichè lo stato dell' uomo atterrito è sì dubbio, sì agitato, sì stranamente sconvolto in ogni ordine di idee e di affetti, che induce in chi lo vede la medesima agitazione e turbamento. Ma queste imitazioni si debbono far dal naturale; cioè un poco di esagerato o di falso guasterebbe tutto. Oltre a ciò grandi esser debbono le cagioni dello spavento, grandi i personaggi, ed in grandi situazioni immaginati. Intorno a ciò non trovo miglior esempio che il Saulle dell'Alfieri, ed il Riccardo III di Shakspeare; e così belli sono, che io vò recarli amendue. Donde ricavereie come l'arte, per mettere più in chiaro le passioni degli scellerati, dia corpo ed atteggiamenti ai rimorsi della loro coscienza.

Saulle crucciato dai rimorsi, pieno di fantasmi la fantasia, turbato nell' intelletto, innanzi che aggiorni e venga a battaglia, vien preso della sua malinconia. Apparisce sulla scena nell'atto che fugge dalla tenda, incalzato dall' ombra di Samuele, dalla vendetta di Dio, e dagli uccisi sacerdoti, gridando.

Ombra adirata e tremenda, deh! cessa;
  Lasciami deh! . . . Vedi: a' tuoi piè mi prostro. . . .
  Ahi! dove fuggo? . . . ove mi ascondo? O fera
  Ombra terribil piacati . . . Ma è sorda
  A' miei prieghi, e m' incalza! . . . Apriti o terra,
  Vivo m' inghiotti . . . Ah! pur che il truce sguardo
  Non mi saetti dell' orribil ombra.
  O sommo, o santo sacerdote, or vuoi
  Che io qui mi arresti? O Samuel, già vero
  Padre mio, tu l' imponi? ecco mi atterro
  Al tuo sovran comando. A questo capo
  Già di tua man tu la corona hai cinta,
  Tu il fregiasti; ogni fregio or tu gli spoglia;
  Calcalo or tu. Ma . . . la infuocata spada
  Di Iddio tremenda, che già già mi veggo
  Pender sul ciglio . . . o tu che il puoi, la svolgi
  Non da me, nò, ma da' miei figli. I figli
  Del mio fallir sono innocenti . . . . . .
  .   .   .   .   .   Oh gioia!
  Pace hai sul volto? O fero veglio alquanto
  Miei preghi accetti? io da' tuoi piè non sorgo,
  Se tu i miei figli alla crudel vendetta
  Pria non togli. Che parli? . . . Oh voce. T' era
  David pur figlio, e il perseguisti, e morto
  Pur lo volevi — Ah! che m' apponi? . . . Arresta
  Sospendi, or deh! . . . Davidde ove è? si cerchi,
  Ei rieda, a posta sua mi uccida, e regni;
  Sol che a' miei figli usi pietade, ei regni . . .
  Ma inesorabil stai? Di sangue hai l' occhio;
  Foco il brando e la man; dall' ampie nari
  Torbida fiamma spiri e in me l' avventi. . . .
  Già tocco m' ha . . . già m' arde: ahi! dove fuggo? . . .
  Per questa parte io scamperò . . . . . .
  .   .   .   .
  .   .   .   .   .   .   Ma no; che il passo

Di là mi serra un gran fiume di sangue.
Ahi vista atroce sopra ambo le rive
Di recenti cadaveri gran fasci
Ammonticchiati stanno: ah! tutto è morte
Colà: qui dunque lo fuggirò . . . Che veggo?
Chi siete or voi? — D' Achimelech siam figli
Achimelech son' io. Muori Saulle.
Muori — Qual grida? Ah! lo ravviso; ei gronda
Di fresco sangue, e il mio sangue ei si beve.
Ma chi da tergo, oh! oh! pel crin afferra?
Tu Samuel? — Che disse? che in breve ora
Seco tutti saremo? io solo io solo
Teco sarò; ma i figli . . . Ove son' io?
Tutte spariro ad un' istante l' ombre.
Che dissi? ove son' io? che fo? chi sei?
Qual fragor odo? ah! di battaglia parmi;
Pur non aggiorna ancor: sì di battaglia
Fragore egli è — L' elmo lo scudo l' asta.
Tosto or via mi si rechi: or tosto l' arme,
L' arme del re. Morir voglio io, ma in campo.

I versi dello Shakspeare, per non trovarli recati convenevolmente in poesia italiana, lo preferisco di addurli in prosa. Riccardo, avendo per sogno veduto le ombre di coloro che per ambizione di regno e per ferocia aveva fatti trucidare, e udito da esse minacciarsi morte e perdizione, immagina già perduta la battaglia, sè ferito incalzato e fuggente. In questo si sveglia, e tutto esterrefatto grida — Datemi un al» tro cavallo . . . fasciate le mie ferite . . . abbi pietà, Gesù . . . Zitto; » fu solo sogno — O cadarda coscienza come mi martori! — Le stelle » splendono gloriose . . . gli è appena mezzanotte. Gelide gocce di su» dore stanno sulle mie membra tremanti — Di che temo io? di me? » Qui solo io sono; Riccardo ama Riccardo, e questi sono io. V' ha for» se qualche assassino qui? Nò, — Sì, io vi sono: dunque fuggi . . . . » fuggir da me? a che? per tema di vendetta? — Vendetta vorrò io » su di me? — lo m' amo. Perchè mi amo? — pe' beni che a me stes» so feci? Ah no! oimè io piuttosto mi odio per le atroci azioni che ho » commesse. — lo sono uno scellerato: no, mento, non sono. Insensa» to parla bene di te! . . . Insensato! non adularti. La mia coscienza » ha mille diverse voci; ogni voce narra una diversa novella; ogni novel» la fa di me un disumano! Lo spergiuro, lo spergiuro nel suo massi» mo grado; l'omicidio, il feroce omicidio in tutta la sua empietà, ogni » altro delitto commesso sotto tutte le forme si affollano al tribunale del» la mia coscienza, e mi gridano; Infame! Infame! Cadrò in dispera» zione — Non vi è alcuno che mi porti amore, e se muoio niuno mi » compassionerà — Oh perchè il farebbero, poichè io non sento pietà » di me! —

Avendo innanzi posto che il sublime ha sempre per idea l' infinito, sia che si manifesti direttamente, sia indirettamente per mezzo de' simboli naturali, ne seguita che tutto ciò che è proprio della virtù divina è in sè stesso, ed ha esternamente i caratteri del sublime. Perciò le profezie, che certo oltrepassano il limitato intendere degli uomini, essendo rivelazione soprannaturale di futuri eventi, sono sublimissime. Aggiungete che la grandezza medesima de' fatti che pronunziano, cioè distruzione d' imperii e travasamenti di signorie, e la caligine che le involge, rischiarata appena da misterioso barlume, accrescono l' oltrenaturale, e mettono nell' animo terrore e meraviglia. Chi non rimane stupefatto,

leggendo nella Bibbia di Ciro e di Alessandro, di Babilonia e di Ninive? Chi non rimane atterrito, considerando nell' Apocalisse le sorti future de' nuovi popoli, ed i misteri dell' ultima ora della umanità? Quindi le profezie bibliche son rimaste inimitabili, non solamente per la divina inspirazione che contengono, ma ancora per quella sublime oscurità che le accompagna; tanto che da esse i poeti han dovuto prendere la maniera, quando si son fatti a profetare di future cose. E tra' poeti tutti il solo Dante ha saputo imitare quell' indeterminato, quel misterioso, quel concitamento, quel religioso terrore che in esse è. Virgilio, quando nel sesto dell' Eneido volle fare il profeta, disse tante cose o poste in tanto lume, anzi descritte con tanta precisione di nomi di tempi e di avventure, che tolgono ogni verisimiglianza all'arte.

Questa oscurità religiosa che copre il futuro, covre pure il passato; e siccome quello, rischiarato dall' inspirazione divina, si rende sublime; così l'antichità, illuminata dalle memorie dalle ruine e dai monumenti, pure sublime addiviene. Oltre a ciò la caduta de' grandi imperi, le ruine di città famose, e gli avanzi della grandezza di antichi popoli attestano la distruggitrice potenza sì del tempo come degli uomini, ed indicando la sublime vanità delle umano cose, destano nell' animo solenni meditazioni e meraviglia dolorosa. Quanto cose all' uomo che ha ingegno e cuore non dicono le piramidi, le ruine di Palmira e di Ateno, i monumenti superstiti della romana grandezza? Il Visconte di Castel-Briante, al cui animo non erano mute le reliquie del passato, nè disperati i presentimenti dell'avvenire, pervenuto alle ruine di Sparta « restai im» mobile, ei dice, e quasi stupidito a contemplar quella scena: un senso » di ammirazione e di dolore incatenava i miei passi ed i miei, un pro» fondo silenzio mi stava intorno. Volli almeno far parlar l'eco in » que' luoghi, ove più non si udiva voce di uomo, e gridai *Leonida*! » Nessuna ruina ripetè quel gran nome, e parea che Sparta l'avesse di» menticato (1) »

Per la medesima ragione i sepolcri di grandi personaggi, son pure oggetto di sublime venerazione, perchè sublimi cose ricordano, e ad atti fatti ci accendono. Alla vista della polvere che un tempo fu albergo di grandi spiriti, vien tosto alla memoria lo splendore da essi procacciato alle nazioni, le incredibili geste, i creati imperii, i miracoli dell' ingegno, ed ultimo pensiero che

Non è il mondan rumore altro che un fiato,
Di vento che or vien quinci, ed or vien quindi,
E muta nome perchè muta lato.

Bonaparte, alla tomba di Federigo, rimase immobile con le braccia conserte sul petto; e per buona pezza non mosse labbro, nè torse sguardo, ma stette sempre intento in quell' urna. Chi entra in S. Croce e non bacia il marmo che chiude le ceneri di Michelangelo di Galileo di Alfieri, e non sente l' orgoglio di essere italiano, ed a magnanimi fatti non s' accende, o straniero sangue corre per le sue vene, o nacque senza cuore e senza mente. Che cosa sia il culto delle tombe, e quali mirabili effetti possa generare nelle sorti de' popoli, ben dichiararono Foscolo e Pindemonti in quel loro Carme, I Sepolcri.

Detto quanto basti del sublime che è simboleggiato dalla natura mo-

(1) Châteaubriand — Voyage etc.

rale, veniamo a dir qualche cosa di quel genere di sublime che ha per forma la natura fisica. Dico, *ha per forma*, perchè anche nella natura fisica non è la materia che fa il sublime, ma l'idea che nella materia si nasconde; e questa idea è sempre la grandezza o la forza, che svolgendosi tende la natura più o meno sublime, secondo che il simbolo naturale più o meno si discosta dalla limitata virtù de' nostri sensi. E però quando nuda apparisce a'sensi la realtà delle cose, e determinata per ogni parte, il concetto che nella mente nostra si suscita, è pure determinato, l'affetto che in noi si desta è distinto, e la fantasia non ha campo di spaziare: ma se al contrario i sensi non trovano limiti ove arrestarsi, la realtà rimane ignota, l'affetto è vago, il concetto indeterminato, e l'imaginazione ha modo di spaziare tanto che pervenga all'infinito. Quindi nella natura fisica quanto più la forma reale rimane inaccessibile ai sensi, tanto più cresce il sublime, e nell'animo nasce maggiore la meraviglia o il terrore.

Gli antichi avevano più ragione di noi a vestire di sublimi fantasie le naturali cose: la grandezza degli astri, la vastità dell'oceano, la folgore, il tremuoto, erano per essi fenomeni misteriosi, quindi oltrenaturali e divini. Udivano come di ferro rovente attuffato nell'acqua il brividio del sole che tramontava in mare; le saette erano strali scagliati dalla destra di un Dio, le ruote del cui carro ingeneravano il tuono: una Dea formosissima, versando rose e rugiade apriva le porte al sole in Oriente etc. I progressi delle scienze naturali han tolto il velo alle cose; ed il bello creato dall'Immaginazione ha ceduto il campo *all'arido vero che de' vati è tomba*. Sicchè la scienza ha guadagnato, ma l'arte ha perduto; ed io non so quando gli uomini siano più felici, se quando più sanno, o pure quando più sentono. La realtà è un disinganno doloroso; e, distrutti i colori che fan bella la vita, ove non soccorra la Religione, può in un forte e sensibile animo generarsi la disperazione di qualunque bene e godimento, ed allora altro non rimane all'egra fantasia che *l'infinita vanità del nulla*.

Se non che, comunque potesse essere illuminata l'umanità intorno al vero, rimane però sempre il bello; e fino a tanto che gli uomini avranno fantasia sensibilità ed affetto, finchè avranno bisogno di conforti e di fantastiche creazioni per rendere o bella o tollerabile almeno la vita, le naturali cose seguiteranno a commuovere, seguiterà la fantasia agli obbietti colorirle. Tanto ciò è vero, che molte cose, quantunque nota ci fosse la realtà di esse, pure non cessano di indurci a meraviglia, nè l'imaginazione si trattiene che non le aggrandisca e colori poeticamente: e questo avviene, perchè al concetto della ragione, non sempre corrisponde la virtù de'sensi. Le idee possono essere precise e chiare nell'intelletto, ma gli obbietti che le rappresentano non sono con egual precisione appresi dalla sensibilità. Tutti abbiamo conoscenza del mare, ne vediamo sulla carta i seni, le ampiezze, le sponde; tutti sappiamo della grandezza del sole e de' pianeti che lo circondano, conosciamo le leggi ed il periodo de' loro rivolgimenti, ma ponetevi con la mente sgombra di ogni altro pensiero a considerarli! scendete alla riva, spingetevi sopra una barca in alto mare, guardatevi intorno, l'imaginazione che fa? l'affetto che cosa vi dice? Bene ci è nota la cagione di un'ecclissi solare, e sopratutto che naturale e semplicissima cosa sia, intanto nell'ora che accade, quella tenebra insolita non vi lascia senza alcun turbamento. Dunque l'uomo è fatto non solo per intendere, ma ancora per sentir la natura; e la natura sarà sempre non solo un libro di verità per l'uomo, ma ancora una fonte inesausta di immagini e di affetti.

Torniamo al sublime. L'estenzione la grandezza e la profondità, sfuggendo alla compiuta percezione de' nostri sensi, danno alla mente occasione di spaziare, l'animo si restringe, e l'imagine addiviene sublime cagione di turbamento e di meraviglia. Una catena di Alpi, un ampio seno di mare, una voragine, una cateratta, il firmamento, il deserto, perciò son sublimi. E sublime è pure l'altezza, anche delle opere di arte, di cui tutta con lo sguardo abbracciamo la quantità reale; e questo avviene considerando l'ardimento dell' umana potenza, che in molte cose sa farsi emula della natura. Una cupola che altissima torreggia quasi campata in aria chi non commuove ad un'incerto turbamento di spiriti, ed a certissima meraviglia? Laonde delle cose, che si svolgono nello spazio, per quanto più la forma si allontana dalla precisa percezione de' sensi, tanto sono più conveniente simbolo del sublime.

Ma nella natura medesima, oltre la grandezza, abbiamo i simboli sublimi della forza; la quale si attua nel tempo, e parla all' Imaginazione col movimento. Adunque il movimento, quando si spiega o rapidissimo, o grave e solenne, è sublime. Il rapido moto vince non solo la virtù de' nostri sensi, ma talvolta anche quella della fantasia. Chi può, non dico sensibilmente percepire, ma imaginare la velocità della folgore? chi quella degli astri e della luce, che pure è misurata dalla scienza, ed è dato a tutti di calcolarla? Similmente, ma per contraria ragione, è sublime il movimento grave; perchè compone l'animo a serie e solenni commozioni; come un volume immenso di acque che maestosamente scorre tra le sponde. La musica con le sue modulazioni può destare in noi tanto il sublime che nasce dal movimento rapido, quanto quello che dal grave si genera: le modulazioni rapide ci commuovono a calorosi affetti, le lente a dignitosa e sublime calma. Ed in ciò anche concorrer debbe la natura propria de' suoni, i quali, secondo l'acutezza o l'abbassamento loro, sono acconci a destare nell'animo nostro affetti di natura differenti. Al sublime si addicono i suoni bassi e gravi, perchè questi ci dispongono a gravità o a timore; e però il rimbombo del cannone e del tuono, il gorgogliare di un vortice, il tonfo di una cateratta son sublimi.

I fenomeni straordinarii della natura sono quanto di più sublime si offra agli umani sensi, poichè non solamente si svolgono nel tempo con la rivelazione della forza, ma ancora, appartenendo ad un concreto sensibile, operano sulla nostra fantasia anche con la grandezza che si attua nello spazio. Quindi in una eruzione vulcanica, nella tempesta, nel tremuoto, si ha il doppio simbolo della grandezza e della forza insieme, d'onde nasce la sublimità loro. Anzi queste straordinarie commozioni della natura son tanto superiori alla debolezza degli uomini, così oscure sono in gran parte al conoscimento che ne porge la scienza, e tanto terrore mettono negli animi, che la fantasia trascorre agevolmente nell' infinito, e ne riferisce la cagione a sopranaturale sorgente.

Di queste cose, dicemmo altrove, l'arte non può essere rappresentatrice così veritiera e terribile, come la natura è; perchè non mai può co'mezzi che sono a sua posta, agguagliare quella forza e quella grandezza. Però talvolta può, se non in tutto almeno in parte, darne imagine; la quale quando è espressa al vivo, vien fatta più estesa dalla associazione delle idee, e quindi aggrandita dall' imaginazione commove profondamente. Mi ricorda, che quando giovinetto lessi la prima volta nelle storie del Botta descritti i tremuoti, che nell' ottantesimo terzo anno del passato secolo travagliarono le Calabrie; tanta trovai ve-

rità di dipinture, e vivezza di particolari, e gravità di riflessioni, che ebbi a starne più tempo spaventato.

Finalmente, prima di conchiudere intorno al sublime, giova avvertire che esso è di duo ragioni. Ci ha una specie di sublime, che io chiamo *ordinario*, e che attenendosi sempre a certa accessibile altezza, può durare lungamente; della quale altezza colui che vuole levar grido di sublime artista, non deve mai accennare di discendere. Ve ne ha poi un' altra specie che io dico *straordinario*, che è più violento e genera commozioni rapide e forti. Questo è breve lampo; e nella rapidità appunto ha radice la sua bellezza. La tempesta a mo' di esempio, è di per sè sublime, e niente le toglie la lunghezza della sua durata; ma la folgore, che di quando in quando ne rompe l'oscurità, è sublimissima; però rapidamente si mostra, e dato un guizzo di luce sparisce: ove durasse più a lungo, perderebbe ogni efficacia. Che sublimità nel racconto di Ugolino! non sai quale affetto ti desti maggiore, se pietà, se dolore, se sdegno: ma quando viene quell' impeto inaspettato » **Ahi dura terra e perchè non ti apristi** » chi non si sente scosso?

CAPITOLO DUODECIMO

Del Misterioso nel Bello.

Misterioso proprio del sublime — Misterioso proprio delle altre specie di bellezza — L' arte può con esso dare maggiore efficacia alle cose — Dante — Vien richiesto dalla natura.

Trattando del sublime abbiamo osservato, siccome nell' espressione di esso si mescoli sempre un certo che di misterioso; il quale, velando di un' oscurità sacra l' imagine, più maravigliosa la rende. E questo accade per una ragione intrinseca alla natura medesima delle cose: imperciocchè, essendo il concetto del sublime animato dall' idea dell' infinito, o da altra che all' infinito si assomigli, non può la forma sensibile ritrarlo in tutta la sua interezza, altrimenti non sarebbe più oggetto di meraviglia e di terrore. Datemi un oggetto o un fenomeno, di cui sensibilmente voi conoscete l' estensione la durata o la forza, esso non può essere sublime, perchè l'immaginazione non ritrova campo di spaziare. Al contrario involgete di mistero le sue origini o la sua potenza, ed ecco che la fantasia, non trovando ostacolo ne' precisi limiti di esso, corre senza ritegni all' idea dell' infinito.

Ma oltre questa specie di mistero, che rende maraviglioso o temuto il sublime, ce ne ha un' altra che si riferisce alle altre maniere di bello. E questa non è caligine sacra che circonda la grandezza e la potenza assoluta, ma certo chiaroscuro, certi sbattimenti di luce lontana, che servono a dar risalto alla bellezza, ed insiememente destro alla fantasia di frammischiare alle cose reali un certo che di fantastico, di aereo di vago, che accresce a mille doppi la bellezza. L'immaginazione degli uomini è così fatta, che vede sempre più in là che gli occhi non veggono: anzi quando i sensi non giungono a percepire completamente gli oggetti, essa si spinge oltre, ed entrando nel segreto della natura, abbellisce e colora fantasticamente le cose. E laddove si venisse a togliere questo campo alla fantasia, laddove le cose apparissero sempre quali sono nella nudità loro, che spesso poca cosa è, le opere dell' arte sarebbero meno allettative, e la idealità della poesia poco si discosterebbe dal triviale e dal prosaico della vita umana.

Però tra il misterioso che è proprio del sublime e quello che appartiene alle altre specie di bello passa questa differenza: che il primo si versa intorno ad oggetti e fenomeni indeterminati, ed in gran parte superiori sì alla nostra cognizione intellettiva, come alla virtù de' nostri sensi; mentre il secondo va unito ad oggetti determinati e precisi, di cui e la ragione vede chiaramente l'idea, e la sensibilità abbraccia interamente la forma, e solo vi si mescola come un'elemento accessorio per destare l'imaginativa, e rappresentare all'animo più di quello che i sensi veggono. Nel sublime il misterioso essendo intrinseco all'idea s'impone all'artista, invece nelle altre specie di bello proprio l'artista sparge un poco di ombra fra certe cose, che rappresentate nudamente, meno direbbero.

Quindi nasce la virtù dell'arte di dare alla bellezza delle cose maggior risalto e più efficacia di quello che si abbiano per natura; quindi infastiditi di vedere il mondo come è ricorriamo all'arte, che ce lo fa immaginare assai più bello. Quel greco pittore, che non trovando espressione vivacissima per poter tutto rivelare l'interno dolore di Agamennone, che sacrificata si vede innanzi la figlia, intendeva molto quel che si faceva, quando lo raffigurò in atteggiamento di chi si nasconde il volto tra le mani. Questa positura non dice molto più, che se ne avesse fatto vedere le sembianze addolorate? E nella storia dell'arte greca troviamo pure che non ci fu mai commozione maggiore di tutti gli uomini presenti a'giuochi olimpici, che quando si offerse agli sguardi loro il quadro di Zeusi che rappresentava la bella Rossane in atto soave di dormire, e più amorini che scherzandole intorno maliziosamente, alzavano per poco i lembi del velo che ricopriva quel corpo bellissimo. A tale vista tanto delirio prese l'imaginazione di tutti, che uno di coloro che tenevano officio di giudice, trasportato a quell'incantevole mistero, disse: io dò il premio della vittoria a qualunque altro, ma all'autore di questo dipinto dò per moglie la mia figliuola. Il poeta che meglio sappia usare di questi accorgimenti dell'arte si è Dante, il quale sempre che vuol dare agli affetti umani ed alle cose maggiore espressione che l'arte non possa ritrarre, si serve di questa indiretta maniera, che assai più dice di qualunque altra. Così volendo significare quanto dolore sentisse nell'animo udendo Paolo e Francesca come si penavano, di che amore si amavano, di qual morte morirono, dice che ei venne meno, *e cadde come corpo morto cade:* questo lascia intendere molto più che ogni altra espressione. E nel trentesimo del Purgatorio, quando vuol dare idea di Beatrice, come di bellezza divina, non sa meglio immaginarla che dentro una nuvola di fiori, che dalle angeliche mani saliva, e ricadeva giù.

E poco dopo, come si fu fatto più presso, dice:

> Vidi la donna che già m'apparìo
> Velata sotto l'angelica festa
> Drizzar gli occhi ver me di qua dal rio;
> Tutto che il vel che le scendea di testa,
> Cerchiato dalla fronda di Minerva,
> Non la lasciasse parer manifesta.

Però alcune volte il misterioso nel bello non è artifizio ricercato dall'artista ma dalla natura medesima degli oggetti che si debbono offerire sulla scena: e questo avviene nella rappresentazione di lontane prospettive, poichè la stessa lontananza richiede che l'artista dia con la gradazione delle ombre e della luce quella maggiore o minor chiarezza ai

suoi oggetti, che sia naturale alle cose vedute più o meno da presso. Chi non sa che, discostandosi più e più gli oggetti, il solo intermezzo dell' aria ne rende meno precisi anzi vaghi i contorni e le fattezze? Lo artista, che toglie a rappresentare una vasta veduta di campagne, deve conservare questa distinzione nelle figure di che popola la scena; e le più vicine rappresenta più particolareggiate e distinte, le più lontane vela di un tal quale mistero, che le rende inaccessibili in parte ai nostri sensi: donde poi nasce che la fantasia, studiandosi di renderle più chiare e precise, le determina a suo modo, e dà loro di bellezza di intelligenza e di affetto più assai di quello che hanno. E tanto vale un tratto di ombra misteriosa gittato a proposito sugli oggetti o su qualche parte della scena, tanto l' imaginazione è corrente a dare alle cose ombreggiate più pensiero che se fossero poste in luce, che con questo artifizio il paesista giunge a dare anima alla natura inanimata, ed affetto alle inerti cose. Chè, essendo taluni oggetti naturale segno di idee ed affetti definiti, ognun vede che la semplice rappresentazione di essi, collocata convenevolmente suscita rimembranze o presentimenti che altrimenti non si potrebbe. Così ove in un vasto paesaggio, per variare la scena, si vedessero in lontana balza alquanti cipressi velare della loro ombra funerea un religioso edifizio, quanti non si sveglierebbero nel riguardante imagini e pensieri che direttamente non può l'arte esprimere? Grande è dunque l' efficacia del misterioso nel bello: non solo alletta, anzi sforza l'imaginazione a dar maggior vivezza e colorito alle cose, ma, quel che è più, infonde intelligenza; e là dove era natura insensibile e morta, sparge, per via di simboliche rappresentazioni, affetti e vita.

CAPITOLO DECIMOTERZO.

Del Forte e Veemente.

Differenza tra il sublime e il forte — In che sta il forte ed il veemente — Gli storici. T. Livio — I poeti. Tasso.

Più per amor di chiarezza che per reale distinzione, pongo tra il sublime ed il forte questa differenza; che, mentre del sublime morale sono oggetto le passioni quando giungono all' ultimo grado di accaloramento, e le virtù quando si rendono eroiche, il forte opera efficacemente e fa sì che queste e quelle, pervenute a quel punto che non è dato loro di passare, addivengano materia di morale sublimità. Per modo che il forte e caldo parlare ed operare, è spesso in fatto di passioni e di virtù causa efficacissima del sublime, e, secondo il valore degli effetti e la tempera delle passioni che move, *forte o veemente* vuolsi appellare. Dico *veemente*, quando subito ti commove, e t'invasa dell' amore a grandi fatti: dico *forte*, quando meno impetuosamente opera, ed a passi più misurati trasporta. Per produrre questi miracoli si richiede profonda conoscenza del cuore umano, e sentir calorosamente quegli affetti che destar vogliamo in altrui; imperciocchè colui che in sè sente affetto di ciò che dice, parla con verità e calore la favella propria delle passioni, alla quale non è ostacolo che valga a resistere.

Le storie tutte ci narrano moltissime meraviglie di grandi uomini, i quali o con l' esempio o con le parole avevano facoltà di muovere nazioni ed eserciti come loro venisse in grado, e menarle ad onorati e dif-

ficili partiti. Dopo la disfatta di Canne i maggiorenti di Roma pensarono nella prima paura di abbandonar Roma e l'Italia in discrezione di Annibale, e portare in sicuri luoghi la privata loro fortuna. Si leva tra essi il giovane Scipione, che fu di poi il primo Africano « *audendum atque agendum, non consultandum, ait, in tanto malo esse; irent secum extemplo armati, qui rempublicam salvam vellent* » Ed entraio la casa Metello, e vedendo buon numero di giovani ivi condotti dal tribuno Cecilio per deliberare della loro salvezza, svagina la spada, e levandola alta sulla testa di tutti « *ex mei animi sententia, inquit, iuro ut rempublicam non deseram, neque alium civem romanum deserere patiar . . . . In haec verba, L. Caecili, iures expostulo, caeterique qui adestis; qui non iuraverit in se hunc gladium strictum esse sciat.* » Impallidirono, dice il padovano storico, come se avessero veduto balenarsi innanzi agli occhi la spada stessa di Annibale: giurarono, e sotto la condotta di Scipione, non che salvare, distesero il romano imperio con la ruina della emula Cartagine.

Ecco dove mena, le moltitudini principalmente, l'eloquenza ed i modi di uomo che destramente e risolutamente si fa ad agitarle. Certo gli effetti che ne seguitano sono grandissimi; ma senno molto si richiede, sposizione artifiziosa di tutte quelle imagini che sono opportune, e calore straordinario di affetti. Il saper scegliere ed adoperare questo o quel modo, nasce dalla considerazione attenta delle occasioni, e della natura degli uomini a quali si volge il discorso. Le quali cose non s'imparano per precetti, ma per esperienza, consultando nelle storie e ne' poemi le convenienze, le occasioni, gli uomini, e l'indole de' tempi e delle cose. Imperciocchè i poeti e gli antichi storici, verisimilmente ideando, usano spesso di far parlare i personaggi che hanno autorità o di grado o di ingegno sulle moltitudini, e dalla loro bocca insegnare altrui i documenti della civile sapienza, e le inspirazioni del militare ardimento. Primo tra gli storici di tutti i tempi, per copia evidenza e calore di allocuzioni, è Tito Livio; il quale, intessendo le immortali sue storie a guisa di vasto poema, pone spessissimo i suoi personaggi a parlare e discutere, con mirabile istruzione e diletto di chi legge.

Simigliantemente la poesia, imitando dal naturale, suole con l'eloquenza delle memorie delle imagini e degli affetti, agitare gli animi; ed Agamennone nel quarto libro dall' Iliade corre, per le ordinanze del greco esercito rampognando ed infiammando, duci e soldati: a questi rammenta i fatti gloriosi della gioventù, a quelli la celebrità del proprio casato, a tutti il pericolo e l'onore della Grecia. Goffredo nel ventesimo della Gerusalemme con più aggiustata e maestosa eloquenza aguzza l' ire de' cristiani alla battaglia. Non rampogna non svilisce i suoi; dice immenso l' onore, immenso il frutto di quella vittoria; numeroso ma inetto alle sostenute battaglie l' esercito nemico, in cui il capitano non conosceva i suoi soldati, nè questi il loro capitano: ma ben l' esercito cristiano saper Goffredo, e Goffredo conoscer bene i suoi prodi. E così mostrando ogni confidenza ne' suoi, accresce il coraggio e la cupidità di vincere.

Quel capitan, che cinto d' ostro e d' oro
Dispon le squadre e par sì fero in vista,
Vinse forse talor l' Arabo e il Moro;
Ma il suo valor non fia che a noi resista.
Che farà, benchè saggio, in tanta loro
Confusione, e sì torbida e mista?

Mal noto è, credo, e mal conosce i sui,
Ed a pochi può dir, tu fosti, io fui,
Ma Capitano io son di gente eletta,
Pugnammo un tempo e trionfammo insieme.
E poscia un tempo a mio voler l' ho retta:
Di chi di voi non so la patria e il seme?
Quale spada mi è ignota? o qual saetta,
Benchè per l' aria ancor sospesa treme,
Non saprei dir se è franca o se d' Irlanda
E quale appunto il braccio è che la manda?
Chiedo solite cose: ognun qui sembri
Quel medesmo che altrove io l' ho già visto;
E l' usato suo zelo abbia, e rimembri
L' onor suo, l' onor mio, l' onor di Cristo.
Ite, abbattete gli empii, e i tronchi membri
Calcate, e stabilite il santo acquisto.
Che più vi tengo a bada? assai distinto
Negli occhi vostri il veggio; avete vinto.

CAPITOLO DECIMOQUARTO

Del Patetico.

Natura del bello patetico — Che cosa è la melanconia. Petrarca. Pindemonti — La vita campestre — L'amore sventurato. Virgilio Dante e Manzoni — Patetico che inspira pietà — Onde nasce — Geremia e Dante.

Ci ha una specie di bello, che, rappresentando vivacemente i dolori della vita, commuove gli animi o a melanconia, o a pietà. La melanconia non è passione scompigliata e truculenta, come alcuni professano di sentirla, ma soave affetto che nasce dalla contemplazione de' mali e delle imperfezioni della presente vita; e, staccandoci dalla realità, accende l'anima a desiderio di migliori sorti e di spirituali ed innocenti diletti. Cosicchè l'uomo, che è preso di questa gentile affezione, non si adira non bestemmia il fato e la natura, ma del mondo che gli sta intorno veduta l'instabilità e la miseria, nutre lo spirito di imagini più belle, e di speranze meno caduche. Laonde ristrettosi solo con sè medesimo nel segreto della sua coscienza, interroga sè stesso e la natura; ogni affetto dell' animo ogni naturale oggetto ha per lui una parola amorosa, e la serena fantasia gli dipinge altra patria ed altri alberghi, ove è godimento di voluttà purissima e celeste. Quindi il Petrarca traeva la mesta armonia de' suoi ritmi, e quella lucentezza di imagini e di concetti inimitabili; quindi il Pindemonti, amareggiato dall' iniquità degli uomini prendea diletto di amoreggiare il bello della natura nelle semplici e schiette sue forme; ogni valle ogni rivo ogni monte erano per lui vivente cosa, e memorie gli porgevano e speranze. Aveva ben dunque ragione di esclamare:

Melanconia,
Ninfa gentile,
La vita mia
Consegno a te.
I tuoi piaceri
Chi prende a vile
Ai piacer veri
Nato non è.

È perchè il vivere cittadinesco rivolge l' uomo alle cure ed agli interessi materiali, e di troppo rumore l' assorda; non altrove si possono attingere le inspirazioni melanconiche, che nella riposata solitudine de' campi. Laonde la vita solitaria delle campagne è il principale oggetto, onde l' arte ricava i modi di rappresentare e colorire questa soave specie di bellezza. Que' colli, quelle valli infiorate, quella aria profumata e leggiera, quell'armonia di tutta la natura, e quella schiettezza di maniere, sono a cuore gentile una voluttà di paradiso. Chi non nacque a vili affetti, sdegna la ignavia la superbia la vita concitata delle Città,

Ma di un romito ciel si mostra vago
  Per poter vagheggiar libero e oscuro
  Pinta nell' aere l' adorata imago:
. . . .
Ma su lucido colle, o per la verde
  Notte di un bosco, co' pensieri insieme
  E co' suoi dolci sogni in cui si perde
Passeggia. . . . e duol noi preme
  Se faccia d' nom non gli vien contra alcuna,
  Perchè se stesso ritrovar non teme.
E nel silenzio della notte bruna
  Estatiche fissar gode le ciglia
  Nel tuo volto soave, o argentea luna;
E per l'ampia degli astri aurea famiglia
  Gode volar, di mondo in mondo passa,
  Passa di meraviglia in meraviglia (1)

Quanti pensieri! e quanti affetti! e tutti non triviali e sordidi, ma gentili, ma puri, e di gioconda tristezza animatori! principalmente quella notte campestre, quegli astri, quella luna!

Ma se la solitudine de' campi, e le notti chiare e silenziose sono la scena del bello melanconico, l' amore sventurato, obiettivamente rappresentato, ne è il principio di azione e la naturale sorgente. Imperciocchè alla dolente anima tale si apprende fastidio di ogni cosa, che niente altro vede, non altro piacere sente che la sua sventura; ogni sospiro è accento di malinconia, ogni parola è rimembranza. Da tutti i versi di Virgilio spira tale mestizia di suoni e di concetti che t' inebria soavemente. Ei fu giovane ed infelice amatore; e questo gli temprò l' animo a quelle imagini ed a quegli affetti che ei sa così maestrevolmente rappresentare nella sua Didone. Medesimamente l' Alighieri dall' infelice amor suo ricavò quel raccoglimento di pensieri, quella compostezza di affetti, quel disdegno del presente, e quella tanta speranza della vita immortale. E quando gli capitò di porre sulla scena il tristo spettacolo di un amore eternamente costante ed eternamente infelice, non ha chi lo agguagli per soavità di tinte per dolcezza di verso, e per risentita semplicità di espressione. Ecco come Francesca da Rimini espone il principio ed il termine del suo infelice amore.

Ma se a conoscer la prima radice
  Del nostro amor tu hai cotanto affetto,
  Farò come colui che piange e dice.
Noi leggevamo un giorno per diletto
  Di Lancillotto, come amor lo strinse;
  Soli eravamo e senza alcun sospetto.

(1) Ipp. Pind. Poes. Lir.

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scoloroeci il viso:
Ma un punto solo fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il desiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse,
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Per la medesima ragione, è pieno di patetica poesia il coro di Ermengarda nell' Adelchi del Manzoni. Venuta per lunghi sospiri sul confine della vita, le memorie dell' antico amore e della goduta grandezza, che tanta le inspiravano malinconia pe' *claustri solitarii e nelle tenebre insonni*, ora con più forza l' assalgono, perchè sta per dipartirsi da esse. A quel Carlo, a quel diadema imperiale, a quelle cacce, a quel plauso a quelle invidie cortigianesche, cari e dorati fantasmi, non deve più pensare, e si perde vaneggiando in quelli. Accrescono la mestizia della scena le innocenti suore, che in pietosa voce la confortano a sperare in Dio, e cercar nella morte il termine *del lungo suo patir*. Chi si fa a leggere le Epistole Eroidi di Ovidio, ed il Canzoniero di Petrarca troverà di che immalinconire, e sovente piangere.

Ma oltre il patetico che inspira melanconia ce ne ha un' altra sorta, che scuote e lacera l'animo, e lo riempie di pietà cupa e solenne: e questo accade alla vista di gravi sventure, e di terribili casi. Della quale pietà son tinte le lamentevoli meditazioni di Geremia sulle ruine di Gerusalemme sua patria. Vedeva il fatidico vecchio abbattuto il tempio, diroccate le mura, deserte le vie; considerava le uccisioni e le stragi; vivamente se gli appresentavano tra le ombre del futuro le rapite vergini, i gementi sacerdoti, uccisi i figliuoli, tratti in schiavitù i padri, lugubre e squallida ogni cosa; e compreso di indicibile dolore, rompe in quell' accento disperato « Oh come siede solitaria la città piena di popolo! È fatta come vedova la signora delle genti! La donna di province paga tributo! » Chi non sa di queste immortali elegie! Chi di noi non ricorda le soavi commozioni della fanciullezza, quando con animo incerto e sospeso ne sentivamo risuonar la mestizia, accompagnata flebilmente dagli organi del patrio tempio?

L' Allighieri, che sa egualmente rappresentar il lieto ed il terribile de' casi umani, tra le altre sue dipinture, una ne lasciò che avanza qualunque più terribile vicenda immaginare si possa. Un padre, costretto a morir della fame insieme agli innocenti figliuoli, li vede co' proprii occhi a poco a poco languire, straziati da lunga agonia, chiedergli aiuto e cadere a' suoi piedi. Udite da lui medesimo il doloroso racconto.

Quando io fui desto innanzi la dimane
Pianger sentii tra il sonno i miei figliuoli
Che erano meco, e dimandar del pane.
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
Pensando che al mio cor s' annunziava;
E se non piangi, di che pianger suoli?
Già eran desti, e l' ora s'appressava
Che il cibo ne soleva essere addotto;
E per suo sogno ciascun dubitava;
Ed io sentii chiovar l' uscio di sotto
All' orribile torre, onde io guardai
Nel viso a' miei figliuoi senza far motto.

Io non piangeva, sì dentro impetrai!
Piangevano elli, ed Anselmuccio mio
Disse; tu guardi sì, padre, che hai?
Però non lagrimai, nè risposi io
Tutto quel giorno, nè la notte appresso,
Infin che l'altro sol nel mondo uscio.
Come un poco di raggio si fu messo
Nel doloroso carcere, ed io scorsi
Per quattro visi il mio aspetto stesso,
Ambo le mani per dolor mi morsi:
E quei pensando che io il fessi per voglia
Di manicar, di subito levorsi
E disser: padre, assai ci fia men doglia
Se tu mangi di noi, tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu ne spoglia.
Quetàmi allor per non farli più tristi;
Quel dì e l'altro stemmo tutti muti.
Ahi dura terra e perchè non t' apristi!
Poscia che fummo al quarto dì venuti,
Gaddo mi si gittò disteso ai piedi
Dicendo, padre mio chè non mi aiuti!..
Quivi morì: e come tu mi vedi
Vidi io cascar li tre ad uno ad uno
Fra il quinto dì e il sesto; onde io mi diedi
Già cieco a brancolar sopra ciascuno;
E tre dì gli chiamai poi che fur morti —
Poscia più che il dolor potè il digiuno.

Questa è la parte più poetica del racconto di Ugolino; nè occorre che mi distenda in parole, per comentarlo. Lascio al senno de' maestri rilevarne le imagini, l'affetto, le situazioni, gli atteggiamenti e le dipinture; e soprattutto la terribile verità de' particolari, e la recisa robustezza del pennello che li colorisce.

CAPITOLO DECIMOQUINTO

Del Delicato.

Quale affetto si desta a questa specie di bellezza — Qualità sensibili della sua forma. Colori, proporzioni, movimenti, melodie — Idea — Costumi pastorali. Virgilio e Teocrito — Infanzia. Omero — Cortesia ed ospitalità — L' ingenuità nell'amore. Didone — Il pudore verginale. Ariosto — Virtù delle tinte delicate. Petrarca.

L'affetto più difficile a definire si è quello che il bello delicato nel nostro animo muove; perocchè desso non pare una vivace allegrezza, nè manco una chiara melanconia, ma un giusto temperamento dell'una e dell'altra; sicchè una ineffabile dolcezza t' inonda l'anima, e talvolta piangi nè sai onde, ma tenere sono e soavi lagrime. Nella natura così fisica come morale troviamo di svariati elementi, onde poi l' artista, contemperandoli insieme, immagina i simboli della bellezza delicata.

E primieramente taluni colori, come il bianco il ceruleo, il biondo, il vermiglio. Il latte i gigli l'avorio, perciò son delicati; e i greci reputavano la pupilla cerulea, le bionde chiome, e la sfumata vermiglezza delle guance, come proprii di beltà delicata e divina. La tinta del cielo in oriente è delicatissima, perchè vedi quel croceo che si allarga nel biondo, e questo alleviarsi in un bianco leggiero, e questo perdersi nel turchino; simile effetto vedi in occidente, caduto un bel so-

le di autunno. Gradevole e delicata vista ha la stella che precede nel mattino, e quella che la sera segue il sole al tramonto, perchè fulgida di bianca e pura luce: e Dante in parlare di Beatrice, *Lucean gli occhi suoi più che la stella*, disse. In secondo luogo vi ha negli oggetti alcune proporzioni e lineamenti che diciamo delicati, come l'agevolezza delle membra, la gentile picciolezza delle forme, e le dolci curve de' contorni; per modo che la grandezza l'altezza la vastità son principii elementari di altro bello, ma al delicato si oppongono. I movimenti quando son composti e leggieri, dir si possono delicati; quindi nasce la delicatezza della danza, quindi la soavità de' venti, quando i poeti li descrivono o nell'atto di increspar mollemente le onde di un lago, o di aleggiare su per le cime de' prati e delle messi. Delicate pur sono le melodie piane e dolci; ed ultimamente la fragranza de' fiori, i profumi, e gli unguenti odorosi, come che siano qualità del tutto materiali, pure, inebriando di molle dolcezza i sensi, accrescono mirabilmente il delicato delle descrizioni.

Ma tutti questi elementi della natura fisica sarebbero ignobile eccitamento di materiali sensazioni, ove non intendessero a rappresentare la spirituale delicatezza degli affetti, e gl' ingenui studii dell' anima. Quindi per dar loro quella purità e quel decoro che si conviene all' arte, ei fa mestieri adoperarli come simboli di quanto si trova più delicato e più puro nella natura umana.

E primieramente il semplice ed innocente vivere de' campi, non quale è ma quale dall' arte ci vien rappresentato, è sorgente perenne di dolci tinte e delicate commozioni. Imperciocchè esso è rimembranza dell'umanità primitiva, quando il bene signoreggiava gli animi, e l' innocenza splendeva ne' volti: e noi, usi alla studiata eleganza e doppiezza del vivere cittadinesco, sentiamo rifarci il cuore nel considerar l' uomo amorevole ingenuo sincero, in perfetta armonia con la natura che lo circonda. Quindi deriva la bellezza dell' Idilio, genere di poesia che imitar perfettamente non si può da coloro che conformati ad altri costumi si danno nell' età moderna a coltivarlo. Virgilio stesso non ha l' ingenuità e la naturalezza perfetta che vi si richiede, perchè poeta civile e corteggiano; e quando pare che indovini alcun tratto bellissimo, è furto dalla antica poesia greca. Teocrito, solo Teocrito, sovrasta a tutti; perchè solo seppe ritrarre convenevolmente que' tempi in cui città era il contado, unica professione l' agricoltura, e gentiluomini i vignaiuoli ed i pastori. E tra tutti i suoi idilli Ciclope, che assiso alla riva del mare, tenta con amorevole voce di muovere a pietà del fatto suo la dura Galatea, basta a rendere a tutti nota l'originale schiettezza della sua poesia. Niente di sforzato, niente di malizioso, niente di ammanierato in essa trovi: tutto è schietta espressione di amoroso dolore, quale ad uomo grossolano ma pur sensibile si addice. In luogo più opportuno, diremo di ciò distesamente.

Le maniere i vezzi e la leggiadra vivacità de' fanciulli, son pure oggetto di delicate dipinture, e ti danno un sapore che non vorresti mai rifinir di gustare. In essi non opera lo studio e l' educazione, ma la natura; e tengasi, che sempre la naturalezza è principal radice del bello delicato. Quanto è caro Astianatte, che rifugge agli amplessi del padre, orrido di corazza d' elmo e della polvere della battaglia!

> Così detto distese al caro figlio
> Le aperte braccia: acuto mise un grido
> Il bambinello, e declinato il volto
> Tutto il nascose alla nutrice in seno,

Dalle fiere atterrito armi paterne,
E dal cimiero che di equine chiome
Alto sull'elmo orribilmente ondeggia.
Sorrise il genitor, sorrise anche ella
La veneranda madre; e dalla fronte
L'intenerito eroe tosto si tolse
L'elmo, e raggiante sul terren lo pose:
Indi baciato con immenso affetto,
E dolcemente tra le mani alquanto
Palleggiato l'infante, alzollo al cielo
E supplice esclamò. . . . (1)

Di questa scena bellissima fa tutto il delicato la paura e il grido di Astianatte, che, atterrito dalla fiera acconciatura del padre, nasconde in seno alla nutrice il volto. Ma l'affetto di Ettore, il suo sorriso e quel di Andromaca, e quella ebbrezza paterna onde baciato il figlio, sel fa ballonzolare tra le mani, aggiungono risalto al quadro; chè tutto è semplice e schietta natura.

Le affettuose maniere della cortesia vera hanno pure esse certa delicatezza che consola. Glauco e Diomede in mezzo al fervore della pugna cessano dalle ire, si riconoscono congiunti di antico ospizio tra padri loro, scambiansi in segno di amistà le armi, e fermano di evitar l'un l'altro nelle battaglie, per non essere astretti a rompere la mutua fede. Come è gentile la figlia di Alcinoo, che, discesa alla riviera con le ancelle per lavarsi le vesti, vede Ulisse nudo e sozzo di marina spuma giacersi da un canto, e senza aver pure conoscenza del nome di lui gli dà unguenti e vesti, e seco lo mena alla casa paterna, ospite riverito. Quante volte i poeti greci e latini si pongono ad immaginare di virtù ospitale, ce ne fanno delicatissime rappresentazioni. Per essi sacra cosa era l'ospitalità, e niente meno credevano che spesso gli Iddii viaggiassero per la terra sotto fogge di stranieri e di pellegrini; quindi la necessità di far buon viso ai viaggiatori, confortandoli ed accomodandoli di qualunque cosa. Oh virtù!

Cagione di tenere e dilicate commozioni è l'amor passionato e sincero, cioè quello che dal cuore nasce, e per natura si accende, e nella bellezza s'inspira; non già le affettate proteste, le svenevolezze, e le smanie, che sogliono rappresentarsi dagli ordinarii scrittori di commedie e di romanzi, come poetico indizio di affetto. Il poeta che sente in sè l'affetto non va accattando e ricercando maniere per raffigurarlo; ma dalla natura toglie l'inspirazioni i concetti e la semplicità, onde poi pennelleggia con la grazia e la tinta di Raffaello. Quindi delicatissimo è il bamboleggiare di Didone, presa del novello amore; perchè pieno d'ingenui studi, e di naturale tenerezza. La misera null'altro vede, null'altro sente che il suo amore; lascia le cure di regno, abbandona i lavori della città, Enea solo è il primo e l'ultimo de'suoi pensieri. Qui Virgilio coglie nella più bella semplicità la natura umana, e quella verità di passione fa delicatissimo il dipinto.

Nunc media Æneam secum per moenia ducit,
Sidoniasque ostentat opes urbemque paratam:
Incipit effari, mediaque in voce resistit.
Nunc eadem labente die convivia quaerit,
Iliacosque iterum, demens, audire labores
Exposcit, pendetque iterum narrantis ab ore.

(1) Iliad. Lib. VI.

Post ubi digressi lumenque obscura vicissim
Luna premit, suadentque cadentia sidera somnos;
Sola domo moeret vacua, stratisque relictis
Incubat, illum absens absentem auditque videtque.

Il pudore verginale è delicatissimo, perchè contiene in sè quel misto d' innocenza di grazia e di timidezza: quindi i poeti, volendolo adombrare, ora lo rassomigliano al cristallo cui ogni aura appanna, ora alla rosa, che, *quanto si mostra men tanto è più bella.* E l' Ariosto.

La Verginella è simile alla rosa
Che in bel giardin su la nativa spina,
Mentre sola e sicura si riposa,
Nè gregge nè pastor se le avvicina:
L' aura soave e l' alba rugiadosa
L' acqua la terra al suo favor s' inchina,
Giovani vaghi e donne innamorate
Amano averne e seni e tempia ornate.

Noi non abbiam fatto altro che accennare alcuni elementi ed i principali fonti di questo genere di bellezza, per dare ai giovani una certa norma a poterlo ravvisare. Ma il saperne fare uso, giudichiamo che sia tutto disposizione naturale dell'artista, il quale, se ha l'animo conformato a sentir delicatamente, non ha mestieri di regola e di soccorsi, ma dal proprio cuore e giudizio trarrà modi di colorire con grazia delicatezza ed affetto. Quindi nasce quell' ingenua e naturale espressione che tanto diletto ci arreca nelle cose di Anacreonte Virgilio e Catullo tra gli antichi, e del Petrarca e dell' Ariosto tra' moderni. In mano di costoro qualunque oggetto addiventa soave e grazioso, per la singolare gentilezza de' concetti, e per la morbida soavità delle forme. Evvi cosa più truce e spaventevole della morte? Eppure Petrarca la rende bella sul viso di Laura con quel *soave e chiaro lume*, con quella *neve bianca*, con quel *dolce dormire degli occhi*; poche tinte, ma opportune e delicatissime.

Non come fiamma che per forza è spenta
Ma che per sè medesma si consume
Se ne andò in cielo l'anima contenta;
A guisa di un soave e chiaro lume
Cui nutrimento a poco a poco manca,
Tenendo al fine il suo usato costume.
Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Essendo il spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli sciocchi.
Morte, bella parea nel suo bel viso.

CAPITOLO DECIMOSESTO.

Del Descrittivo.

Il descrittivo non è particolar specie del bello — Sua efficacia — In che è riposto. — Similitudini. Dante ed Omero — Descrittivo proprio della poesia — Descrittivo conveniente alla prosa — Descrittivo imitativo. Dante — Descrittivo ideale. Giobbe — Influssi del descrittivo poetico nelle narrazioni storiche — In che modo la storia si giovi del descrittivo poetico — Tito Livio e Botta — Principio elementare del descrittivo, la *prospettiva*. Tito Livio — Doppia prospettiva: *aerea e lineare*. Dante — Avvertenze all'artista.

Il descrittivo non è un particolare ramo del bello, ma una qualità esterna, che si può accompagnare a qualunque specie di esso. La sua virtù consiste nel porre vivacemente sotto gli occhi, sì che quasi tocchiam con mano, i particolari de' fatti e delle cose a noi lontane o di tempo o di sito, e talvolta dalla fantasia dello scrittore ideati: e, secondo l' indole della materia, prende abito e nome diversi, imperciocchè sponendo un soggetto sublime, è descrittivo sublime, e dove si versasse o intorno al delicato o al patetico, descrittivo delicato o patetico il chiamerai. Sempre però ha per suo mezzo a dilettare esteticamente la vivace e chiara sposizione delle parti: quindi il diletto di chi legge tutto deriva nel veder particolareggiati con precisione ed ordine evidentissimo i fatti e le cose, e lumeggiati con quelle maniere che l'arte somministra più acconce. Tra le quali la più praticata per l' ornamento che arrecano sono le similitudini, chè aggiungono lume ed evidenza alla descrizione; principalmente se siano ricavate da oggetti di facile e popolare conoscimento, ma nuovi però rispetto all' attinenza che hanno con la cosa descritta. Tali sono quelle adoperate da Omero e da Dante, che maestrevolmente le traggono da tutto ciò che la natura e l'esperienza somministrano di più poetico ed evidente: per modo che gli antichi ed i moderni poeti non han saputo immaginare di meglio, ma nel riscontro delle medesime occasioni si son serviti de' paragoni medesimi di quelle due originalissime fantasie.

Il descrittivo è di due ragioni; ci ha un descrittivo proprio della poesia, ed un altro tutto particolare alla prosa.

Il descrittivo poetico non si contiene tra que' ristretti limiti, fuori de' quali la severità delle narrazioni storiche non può trasportarsi, tra per non correre pericolo di porre in dubbio la verità, e per non caricarsi di soverchio lusso di ornati, che alla casta nobiltà della prosa disconvengono. La poesia non deve rimanersi alla semplice sposizione delle parti, ma può a ciascuna parte aggiungere vivacità e colorito tale, che il tutto risalti meravigliosamente. Laonde, se alcuna fiata si contenta di non discostarsi dalla schietta imitazione dal naturale, e soltanto dilettare con l'evidente sposizione de' particolari; alcuna altra però, adopera un' ampiificazione sì ardita e vivace, che il tutto insieme esce dal naturale ordine delle cose, e rappresenta un concetto ideale dell' arte. Del primo genere è la descrizione che fa Dante dell' arsenale de' Veneziani ne' sequenti versi.

Quale nell' arsenà de' Veneziani
 Bolle l'inverno la tenace pece
 A rimpalmar li legni lor non sani;
Chè navigar non ponno, e in quella vece
 Chi fa suo legno nuovo, e chi ristoppa
 Le coste a quel che più viaggi fece,

Chi ribatte da prora e chi da poppa,
Altri fa remi, ed altri volge sarte,
Chi terzeruolo ed artimon rintoppa.

Vedete quanta naturalezza e quanta evidenza: chè vi par proprio di trovarvi presente al rifacimento di una nave tirata in secco, siccome potete aver veduto più volte, ed udire il martellare continuo, le voci degli operai, e chi viene, chi si adopera, chi ristà, e quel brulicar di persone, quel rimescolarsi ed affaccendarsi senza posa. Somigliantemente vivace e particolareggiata è la descrizione che fa Virgilio de' lavori e del tempio di Cartagine.

E per vedere il descrittivo ideale, cioè quello che somministra tanta vivacità e risalto alle parti, che il tutto non è possibile che sia, vi ricorda della descrizione del cavallo di guerra nel trentesimonono del Giobbe. In essa è rappresentato il cavallo di battaglia, fatto audace dallo squillo della tromba, anelar le stragi, divorar la terra, e mescolarsi nella pugna, con tanta eccellenza di colori, che reputo miglior partito arrecarla nella versione della Volgata, che alcuna parte conserva della vivacità originale, la quale traslatata nel nostro idioma del tutto si perde. *Gloria narium eius terror, terram ungula fodit, exultat audacter, in occursum pergit armatis, contemnit pavorem, nec cedit gladio; super ipsum sonabit faretra, vibrabit hasta et clypeus; fervens et fremens sorbet terram, nec reputat tubae sonare clangorem. Ubi audierit buccinam dicit vah! procul odoratur bellum, exhortationem ducum et ululatum exercitus.*

Tocchi son questi così robusti, che si lasciano addietro a molta distanza la stessa potentissima fantasia di Omero.

Questa maniera di descrittivo, maneggiata da' poeti, talvolta si porge amichevolmente alle intenzioni degli storici, aiutandoli non ad imaginare il fondo delle narrazioni, ma a porre in chiarissimo lume le particolarità di esse. La qual cosa spesso si osserva nè scrittori, che intendono non solo ad istruire de' fatti, ma ancora a produrre, narrando, il diletto estetico dell'eloquenza; e perciò usano il verisimile nell'ordine e nella rappresentazione de' particolari, per accendere con la vivacità del descrittivo gli affetti. Siccome ognun vede qui non è proposito di esporre quale debba essere la virtù di chi imprende a scrivere storie, nè come un lavoro storico si conduca; ma in qual modo dallo scrittore si abbiano a colorire i singoli fatti, sì che altamente muovano chi ascolti o legga.

Già primario fine della storia si è di ammaestrare gli uomini con gli esempii parlanti dell'esperienza, ed operare per modo che addivengano migliori. Ora a fare la dovuta impressione non basta produrre semplicemente i fatti, ma si vuole chiarirli ed avvivarli per forma che a lodevole esempio muova la virtù, a lodevole abborrimento il vizio; nè già adducendo con scrupolosa minutezza ogni accidente, ma solo quei particolari, ne' quali il maggior lume si asconde, e maggiore efficacia si contiene. E per accendere appunto negli animi una commozione più forte di quella che il narrare pe' generali produce, si aiutano gli storici del descrittivo poetico: così che non leggi una fredda e scolorita narrazione, ma vivacemente ti guizzano agli occhi gli uomini le cose e tutto ciò che loro appartiene, e si muovono operano e parlano. Livio doveva dire del passaggio di Annibale per le Alpi. Avrebbe potuto, spaciandosi pe' generali, semplicemente scrivere, come il capitano cartaginese, messosi in animo di portar la guerra nel cuor dell'Italia, si ponesse a quell'ardua impresa, e scavalcando montagne inaccessibili per nevi per ghiacci e per

aspra difesa che i montanari facevano ai passi più pericolosi, finalmente passò il mese tale del tale anno. Ma perchè Livio è il poeta degli storici, siccome fu detto, e lo storico de' poeti, immagina verisimilmente quali pericoli, e quali accidenti per la natura de' luoghi e della stagione incontrasse; e descrive l'altezza de' monti, quelle nevi, que' ghiacci, que' precipizii, lo sbigottimento dell' esercito, i parziali scontri con gli abitanti di quelle aspre contrade, i costumi di essi, i pericoli e le industrie del salire e del discendere; le quali cose tutte ti rappresentano con tanta evidenza quel grandissimo fatto, che tu vedi gli uomini le nevi le salmerie, le armi, le zuffe, e l'arrampicarsi e lo sdrucciolare. E questa evidenza, e la celebrità che ne acquistò il racconto, furono non picciolo stimolo a Bonaparte per tentare il passaggio del S. Bernardo, e vincere in prestezza Annibale; e mi sovviene avere egli medesimo detto negli ozii dell' esilio a' suoi amici, che il desiderio di non rimanere addietro al capitano cartaginese in fatto di audaci concetti di guerra, eragli stato sprone all' audacissima impresa. Tanta emulazione aveva potuto destar Livio in quel grandissimo uomo, tra' capitani di tutti i tempi il primo.

Ma il principio elementare di qualunque descrizione, si è la *prospettiva*; vale a dire, che lo scrittore deve porre nel debito ordine e lume i particolari, acciò, come per naturale successione, si presentino alla fantasia di chi legge. Il descrittivo che prende ad esporre i fatti, fa mestieri che collochi gli accidenti e le circostanze là dove o veramente o verisimilmente sarebbero: quello che versa intorno alle cose si conviene che presenti quelle qualità prima, che prima la natura si lascerebbero percepire, e quelle dopo, che per natural legge appresso le prime si percepirebbero. Gli esempii chiariranno queste teoriche.

Ecco come Tito Livio si fa a descrivere la fuga e lo sperpero dei Romani, fatto per Annibale al Trasimeno — *Magnae partis fuga inde primum coepit, et iam nec lacus nec montes obstabant pavori; per omnia arcta praeruptaque coeci evadunt; armaque et viri, super alium alii, praecipitantur. Pars magna, ubi locus fugae deest, per prima vada paludis in aquam progressi, quoad capitibus humerisque extare possunt, sese iminergunt, fuere, quos inconsultus pavor nando etiam capessere fugam impulerit; quae ubi immensa ac sine spe erat, aut, deficientibus animis, hauriebantur gurgitibus; aut, ubi nequicquam festinaverunt, retro aegerrime terram repetebant, atque ibi, ab ingressis aquam hostium equitibus passim trucidabantur.*

Nella prima parte della descrizione si contengono quattro circostanze, e sono: *i più fuggono; nè monti nè laghi fanno ostacolo alla paura per ogni malagevole e scosceso calle si sparpagliano alla cieca; armi ed uomini, gli uni su gli altri, precipitano.* Ora ben potete osservare, che di questi quattro particolari ciascuno sta a quel luogo in cui la successione naturale degli accidenti richiedea; imperciocchè prima è l'atto del fuggire, dipoi il luogo per dove fuggono, cioè laghi e monti; quindi il modo che tengono in que' precipizii; finalmente la ruina degli uni affastellati sugli altri. Chè, ove queste quattro proposizioni fossero diversamente ordinate, i varii casi di quella pagina non si sarebbero offerti al veder nostro con quella successione medesima che se ci fossimo trovati presenti ad un' esercito, che fugge sopra un terreno simigliante a quello descritto da Livio.

La seconda parte della descrizione contiene maggior varietà di casi, quindi maggiore è l' artifizio onde son collocati. *Altra parte dell' esercito, non trovando luogo a fuggire, si cacciavano ne' prossimi stagni; e dove potevano restare pur col capo e gli omeri fuori della melma, là s' immergeva-*

no. Taluni, spinti da sconsigliato terrore, tentarono passare a nuoto; e di essi, altri per la lunghezza del viaggio mancavano e annegavano; altri, dopo inutili prove, malagevolmente si traevano indietro, e dalla cavalleria nemica che s' era messa nelle acque, erano chi quà chi là trucidati. Anche in questa seconda parte la prospettiva delle circostanze è disposta con ordine lucidissimo. La prima particolarità è il non trovare scampo alcuno, *ubi locus fugae deest.* La seconda è il cacciarsi nella palude, *per prima vada paludis in aquam progressi.* La terza è di immergirvisi sino alle spalle; *quoad capitibus humerisque extare possunt sese immergunt.* La quarta è di altri che tentarono passarla al nuoto; *quos inconsultus pavor nando etiam capessere fugam impulerit.* La quinta espone le qualità ed i pericoli di quel genere di fuga; *quae ubi immensa ac sine spe erat.* La sesta e la settima ne pongono in chiaro gli effetti, poichè ad alcuni mancava la lena ed annegavano, *deficientibus animis hauriebantur gurgitibus;* alcuni altri affannatamente ripigliavano verso la ripa, *retro aegerrime terram repetebant.* L'ultima, che racchiude la più dura vicenda di quel dolente caso, dice di coloro, che tornati alla ripa perivano tagliati a pezzi dalla cavalleria: *atque ibi ab ingressis aquam hostium equitibus passim trucidabantur.* Sfido qualunque a dirmi, se in questo succedersi di particolari qualcuno se ne trovi che non debba proprio stare in quel luogo, ove fu da Livio collocato. E qui non mi fermo poi ad osservare, come in ciascuna proposizione le minute qualità del racconto si coordinano e seguitano, non altrimenti che se vedessimo co' proprii occhi un simil fatto accadere. Quando saremo all' elocuzione si scorgerà che solo la favella e lo stile de' latini scrittori può, per naturale inversione, questi miracoli di artifizio operare.

Siccome nel descrivere i fatti bisogna attendere alla disposizione successiva de' particolari, così nel descrivere le cose serbar si deve la prospettiva delle qualità; cioè operare con la narrazione per modo, che le diverse qualità degli oggetti, o le parti di un tutto feriscano i nostri sensi con quella gradazione, onde sogliono naturalmente, per ragione della vivacità e grandezza loro mostrarsi. Ed a me pare che la poesia debba conservare, in fatto di descriver cose, le medesime ragioni che tiene la pittura. L'artista che s' ingegna di rappresentar sulle tele un paesaggio, popolato di figure varie, e disposte a distanze diverse, deve por mente a due prospettive; l' una che vien detta *aerea*, l' altra *lineare.* Dicesi aerea quella che sa tener conto, e cavar partito dall' intermezzo dell' aria, che si frappone tra l' occhio dello spettatore, ed il punto in cui è collocato l' oggetto; imperciocchè l' aria modifica il colorito sensibilmente, ed i colori in ragione della vivacità loro spiccano più o meno secondo la distanza. Laonde l' artista, avuto ragione dell' allontanamento, deve dar risalto a que' colori, che nella data distanza conservano la qualità che gli distingue. Chiamano *lineare* quella prospettiva, che, considerando la grandezza degli oggetti varii onde il tutto si compone, e l' attinenza che hanno tra loro secondo lo spazio che li divide, dà alle figure quel grado di precisione ne' contorni che la data distanza concede. Quindi è chiaro che più precisi sono i contorni e le fattezze di quegli oggetti che si cacciano più innanzi; meno distinti e determinati gli altri, secondo che si ordinano nel fondo, e per l' orizzonte del quadro.

Simigliante artifizio usar debbono i poeti, e delle cose rappresentare quelle qualità prima, che prima o in ragione della distanza o della vivacità fanno impressione; ed agli oggetti dare quella precisione di contorni e di sembianze, e quell'ordine nel manifestarsi, che in proporzio-

ne dell' allontanamento della grandezza e dell'importanza loro richieggono. Un' esempio di Dante, che in fatto di artifizio è sempre maestro a tutti, porrà in lume questo che io dico. Sta il poeta alle radici della montagna del Purgatorio, e proprio *là dove la batte l' onda;* e lontano nel mare apparisce l' angelo che conduce in una barchetta certa gente di anime. La faccia del celeste nocchiero è fiammeggiante di vivacissima luce, le sue ascelle sono bianche, il resto della persona di colorito meno vivace. Sedeva egli ritto sulla poppa, e col remeggio delle ali menava velocemente la navicella. Ora Dante non vi dice, siccome egli stando al lido avesse veduto a quella lontananza e l' angelo e la barca e le anime; ma attenendosi alla naturale prospettiva, vede prima quella parte del tutto che più per la distanza risalta, cioè l' angelo ritto sulla poppa, poi la barchetta, poi gli spiriti. Anzi per conformarsi strettamente non solo alle ragioni della lineare prospettiva, ma ancora dell'aerea, procede con la incertezza medesima di uomo che si trovasse a simigliante caso, e vede da principio il fiammeggiante vermiglio (che era del volto) poi un bianco di sotto a quello, poi si accerta essere l'Angelo, poi quasi al toccar della riva si accorge della barchetta, e finalmente degli spiriti che dentro di quella sedevano.

Ed ecco, qual sul presso del mattino
  Per li grossi vapor Marte rosseggia
  Giù nel ponente sovra il suol marino;
Cotal m' apparve, s' io ancor lo veggia!
  Un lume per lo mar venir sì ratto
  Che il mover suo nessun volar pareggia.
Dal qual come io un poco ebbi ritratto
  L' occhio per dimandar lo duca mio,
  Rividil più lucente e maggior fatto.
Poi d' ogni lato ad esso m' appario
  Un non sapea che bianco, e di sotto
  A poco a poco un' altro a lui n' uscio.
Lo mio Maestro ancor non fece motto,
  Mentre che i primi bianchi apparsero ali;
  Allor che ben conobbe il galeotto
Gridò: fa, fa che le ginocchia cali,
  Ecco l' angel di Dio, piega le mani;
  Oma' vedrai di sì fatti officiali.

. . . .
. . . .
. . . .

Poi come più e più verso noi venne
  L'uccel divino, più chiaro appariva:
  Perchè l' occhio dappresso noi sostenne,
Ma china' il giuso; e quei sen venne a riva
  Con un vasello snelletto e leggiero,
  Tanto, che l' acqua nulla ne inghiottiva.
Da poppa stava il celestial nocchiero
  Tal che faria beato, pur descripto,
  E più di cento spirti entro sediero.

Vedete quanto mirabile artifizio nella collocazione di questi particolari. Non però vi lasciate credere, che agevole cosa sia l'usar di simigliante arte; chè vivacità pittrice di fantasia si richiede ed acuto intelletto, per sorprendere la natura nelle sue più riposte leggi, ed a sua mitazione rappresentare. Ei bisogna non solo studiar queste finezze ne' avori de' sommi, ma attendere e considerar sempre le cose vive e parlanti nella loro realità; e quando ci occorre di descrivere, ponderar se-

riamente in qual lume debba esser posta ciascuna parte, e con quale ordine rappresentare le qualità del tutto; non altrimenti che farebbe un pittore nel disporre, ed ordinare con la dovuta prospettiva le varie figure del quadro.

CAPITOLO DECIMOSETTIMO.

Della poesia Pittura.

Ut pictura poesis
Hor: Art. Poet.

Del dipingere in poesia—Vale più che il descrivere — Onde deriva la sua efficacia — Come se ne acquisti l'arte. Cassiani ed Alfieri. Omero e Dante — Preminenza della poesia sulla pittura — Della pittura sulla poesia —

Se dal descrittivo le narrazioni e le rappresentazioni tanta evidenza traggono; il dipingere opera più efficacemente, e fa che i fatti e le cose, non per suono di parole, ma per via di atteggiamenti e di colorito si appresentino sensibilmente alla percezione altrui. Quindi nasce quella virtù della poesia, per cui, rilevando la forma e le posizioni delle sue figure, esprime, senza altro parlare, qualunque affezione dell'anima, e qualsivoglia concetto. Così l'Alighieri volendo narrare siccome egli si rendesse in colpa a' piedi dell' angelo di Dio, lo significa con questa pittura di azione.

Ma pria nel petto tre fiate mi diedi.

E altrove volendo dire del dolore che Filippo terzo, ed il terzo Arrigo di Navarra sentivano de' rei costumi di Filippo il Bello, che ei chiama in sua maniera il *mal di Francia*, li dipinge a questo modo:

Guardate là come si batte il petto:
L' altro vedete che ha fatto alla guancia
Della sua palma sospirando letto.

Medesimamente l' Ariosto per esprimere siccome Re Carlo mettevasi in armi per far pentire del folle ardimento i suoi nemici di Africa, pone in veduta l' atto proprio di nom che si penta.

Per fare al re Marsilio e al re Agramante
Battersi ancor del folle ardir la guancia.

Per gli addotti esempii si scorge chiarissimo in che stia la differenza del descrivere dal dipingere; chè mentre la descrizione suscita per via di parole idee astratte e generali, la dipintura colorisce imagini, e per via di sensibili segni viene a significare le idee. Laonde ci ha un poetico modo di dipingere, che maneggiato da grandi maestri riesce, per l'evidenza delle rappresentazioni, dilettevolissimo: e questo volle significare Orazio, quando disse essere come pittura la poesia. La qual cosa non parrà strana a chiunque consideri,che sono queste due gentili arti la medesima cosa nel fondo, e soltanto differiscono ne' mezzi che ciascuna adopera per rivelare il concetto. Chè certo il poeta ed il pittore egualmente inspirati sono, egualmente imaginano e nella loro fantasia dise-

guano: usano però differente forma; perocchè l'uno manifesta il suo disegno, col soccorso de' colori delle ombre e delle linee, l'altro pone in opera i ritmi e le parole: così che l'ideare è comune ad amendue, il rappresentare è diverso; comune la fantasia e l'affetto, diversa la forma di espressione. Quindi accade di trovar spesso il medesimo concetto espresso con eguale efficacia ed eccellenza così da' pittori come da' poeti; e molti dipinti si osservano pe' Musei e per le sale di Pittura, che, coloriti da famosi artisti, rappresentano imagini ed azioni ritratte da' poemi di Omero di Dante di Torquato, e di altri molti.

Ed in ciò appunto è riposto il supremo pregio della poesia, cioè che invece di perdersi in varie armonie, ed in pompa vana di parole, rilevi i contorni e l'atteggiamento delle sue imagini, dia abito e corpo ai pensieri ed agli affetti, e porga vivace e spiccato un quadro alla fantasia di chi legge. E questo la rende ancora molto più efficace, che se ne narri e descriva: imperciocchè assai più si commuove la sensibilità degli uomini al vedere le cose, che nell'apprenderle per via di racconto. Così se a taluno fosse descritta la sanguinosa pugna di Osterlizza, e come l'oste francese ordinatamente armeggiasse, animosamente assalisse; e come dell' esercito nemico già rotto una gran parte datasi a fuggire per un lago agghiacciato, miseramente annegasse; credo che molto e vario affetto sentirebbe di sì gravi casi. Ma se invece si fosse trovato negli ordini dell' esercito, e avesse co' proprii occhi veduto gli impeti le uccisioni le paure, e sgretolarsi il lago, e tante migliaia improvvisamente perire, e la disperazione ed il dolore di quegli infelici; è agevole imaginare quanto maggior terrore e turbamento sentito avrebbe. Ora questo fa il poeta che dipinge; non narra, non descrive, ma delineando ti fa presente alle cose; e tu vedi nelle imagini negli atteggiamenti nel colorito, ed in tutta la figura, l' espressione degli affetti e delle idee. Laonde, se efficace è sempre la poesia per virtù de' suoi modi, però quando dipinge riesce efficacissima; chè l' effetto si agguaglia quasi a quello della pittura, la quale con le rappresentazioni sensibili agita e commuove potentemente. Temistocle, che in fresca età menava la vita in ogni maniera di dissoluzioni, aveva udito le mille volte novellare del valore di Milziade e della battaglia di Maratona; ma quando lo vide effigiato ne' portici del Pecile, si commosse a tanta vergogna di sè stesso, e di tanta emulazione fu punto, che si pose in cuore di essere un grande uomo, e fu.

Dunque se egli è vero, che la poesia per riuscire efficacissima deve esser pittura, onde mai un giovane trarrà le norme per rendersi agevole l'esecuzione di questo mirabile artifizio? Già deve aver sortito acuto ed operoso intelletto, fantasia ampia e vivace, cuore che sente: allora studii attesamente nell' uomo e nelle cose, chè solo per questa via imparerà qual sia la verità de' contorni e de' colori, quale la fisica espressione degli affetti. Instrutto per lungo meditare di tutti que' modi, onde la natura si rivela ai sensi nostri, quando gli occorrerà di dipingere con le parole un quadro, si faccia a considerare come un pittore il quadro stesso rappresenterebbe; vegga quali positure quali tinte rendano sensibile un determinato affetto; che movimenti quali parti mostrar si debbano per vieppiù scolpire l'espressione, quali tacere, perchè l'effetto non s' infievolisca per soverchia varietà; e, come se co' pennelli lavorar dovesse, disegni, se non che egli esprimerà in fine co' ritmi e con le parole, ciò che il pittore con le linee i colori e le ombre esprimerebbe.

Tanto usarono di fare i primi maestri dell' arte, nelle loro cose si studii, e da essi si apprendano i modi per dipingere con verità di at-

teggiamenti e vivezza di espressione. I pochi sonetti del Cassiani, che il Foscolo chiama *pittorici*, sono avuti in grandissimo pregio, per questo solo che dipingono maravigliosamente. Egli non vi dice, che mentre la bella figlia di Cerere andava svellando fiori, Plutone l' afferrasse con le nerborute braccia, e postala nel cocchio, la menasse seco in inferno: ma ve la pone vivente e spiccata innanzi agli occhi, tratteggia i lineamenti delle due figure, tanto che il suo quadro può senza alcun mutamento essere trasportato in tela.

Diè un' alto grido, gittò i fiori, e volta
  All' improvvisa mano che la cinse,
  Tutta in sè per la tema onde fu colta
  La Siciliana vergine si strinse:
Il nero Dio la calda bocca avvolta
  D' ispido pelo a ingordo bacio spinse,
  E di stigia fuligin con la folta
  Barba l' eburnea gota e il sen le tinse.

Non si richiede altro ragionamento perchè si ammiri la pittura di queste quartine; solo sappiate che l'Alfieri ne fu tanto invaghito, che volle imitarla con un suo sonetto, il ratto di Ganimede. E perchè comprendiate quanto difficile arte essa sia, fatevi a leggere il sonetto dell'Alfieri, e vedrete siccome la sua imitazione rimanga indietro all'originale. Nè mi si dia del presuntuoso posponendo il gran tragico italiano; chè ei stesso, così sincero nel dar giudizio delle cose sue, dà al Cassiani la preminenza. Anche esso Omero, tutto che abbia vena inesausta e ricchissima, pure in fatto di dipingere ceder deve al nostro Dante, il quale poco si perde a descrivere, ma sempre dipinge a tocchi recisi e robusti. Ed osservate a questo proposito, che de' paragoni (i quali han tanta parte nel descrittivo) Omero usa con soverchia prodigalità; sicchè togliendo questi dalle sue descrizioni, null'altro vi rimane: ma Dante, alla cui alta mente l' arte non fu mai nascosa, quasi sempre adopera le similitudini solo per lumeggiare un cotal poco i suoi quadri già disegnati ed espressi; per forma che, staccandole, niente o poco perde di splendore il dipinto. Ciò dimostra che Omero non fa altro che descrivere, e che Dante al contrario dipinge nervosamente.

Abbiasi dunque fisso nell'animo, che la poesia, oltre il descrittivo, ha un'altro mezzo molto più efficace per commuovere, cioè il dipingere. Della quale virtù abbiamo esposto le origini, i modi e gli effetti, e che tutte queste cose han fondamento nella medesimezza della pittura e della poesia rispetto al concetto interiore. Ma quando l'una e l'altra arte lavorano intorno alla medesima idea, in quale delle due forme questa idea meglio si manifesta? Considerando le forze e la natura di ciascuna, è facile osservare, che riguardo all' insieme assai più efficace è la poesia che la pittura; perocchè questa ti rappresenta solo l'estremo di un fatto, e si richiede mente molto vivace per imaginare gli antecedenti; mentre la poesia ti dispone per gradi, e di una in altra commozione ti porta in fine a sentir tutta la violenza degli affetti. Valga a maggior chiarezza questo esempio: ecco un quadro dell'Ugolino. A veder que' figli con in volto l'espressione della fame, e languenti intorno al padre, che atteggiato di rabbia e di dolore li guarda in viso senza far motto; grande è la commozione che in noi si desta. Ma sceneggiato da Dante, con quel succedersi di movimenti di affetti e di prospettive, che a grado a grado t'accendono d' odio contro il traditore Ruggieri, e

di pietà per quel padre e figliuoli infelicissimi; ben si scorge che infine sentiamo più calorosi gli affetti. Dunque nell'efficacia dell' insieme opera più la poesia, perchè può cangiare concetto ed atteggiamenti, e passare di dipinto in dipinto; laddove la pittura, compiuto che ha un quadro unico, null'altro può aggiungere. Ma nella rappresentazione delle parti, nell'espressione degli atti e delle giaciture, il pittore impressiona più assai del poeta; giacchè questi disegna per linee generali, quegli rileva ogni particolare ogni muscolo ogni fibra, e l' espressione, senza succedersi di tempo ma tutta concentrata solo in un punto, è più spiccata ed intera.

L'esperienza e lo studio ammaestrano meglio di ogni precetto in fatto di arti: soltanto voglio a tal proposito suggerirvi un pensamento ingegnoso del Costa. Per vedere se il poeta dipinga o descriva, ingegnatevi di ridurre a quadro la sua poesia; se il quadro uscirà bello e fornito, quella poesia è pittura.

CAPITOLO DECIMOTTAVO

Del bello negativo.

Il bello si distingue in *affermativo e negativo*. — Onde procede l' idea del negativo — Suo potere morale. Shakspeare e l' Alighieri — Principii che regolano l' idea del bello negativo — Sublime negativo. Onde tragga origine — Vantaggi morali ed estetici dell' arte cristiana intorno al bello negativo — Principii che regolano la forma di esso. Dante e Milton.

Il bello, nella sua più larga significazione considerato, può essere di due ragioni: *affermativo*, *o negativo*. Il primo nasce dalla positiva cognizione dell'ordine dell'armonia e della bontà, e direttamente concorre a dimostrare l'esistenza obiettiva della bellezza: il secondo deriva dal concetto contrario, cioè dal disordine e dalla privazione del bene, e vi concorre indirettamente, in quanto che il negativo suppone il positivo, come le tenebre la luce, il vizio la virtù.

E perchè il mondo, quale è, contiene in sè questi due contrarii elementi, ne deriva che l'arte, quando vuol dare un' imagine compiuta della vita, deve rappresentare questo contrasto di beni e di mali, che nelle opere estetiche si appalesa come opposizione del deforme al bello. Nè vogliate credere che la rappresentazione del brutto, contamini l'idea della venustà pura, e distorca l'arte dal proprio fine; chè invece dà a quella maggior risalto, e con la vivace espressione del male e delle pene che l'accompagnano, meglio indirizza l'arte a quei fini morali, a cui fu ordinata. Però l'artista non deve trascorrere con la fantasia i limiti assegnati al vizio ed alla colpa, e questa rendere con scellerato artifizio o impunita, o ammirata e attraente, siccome alcuni autori di drammi e di romanzi osarono di fare a' tempi nostri. Quindi le atrocità ed i delitti fatti spettacolo di meraviglia; quindi l'irreligione mostrata sotto non so quale aspetto di magnanimità e di valenteria; quindi gli adulterî e gli incesti posti in azione con colorito sì specioso, e regolati da certa fatalità, che scusabili non solo li rende, ma allettativi. Il male esiste sì, e contende al bene la signoria dell' uomo; ma i suoi sforzi son vinti, e la sua falsa luce è sempre abbagliata dallo splendore del vero e del bello, che, tanto nell' ordine della realtà quanto in quello delle idee, primeggiano. E se pure le più fiate la pratica ci mostra vit-

toriosa la colpa e l'iniquità tenere il campo ; non pertanto l'arte, che è rappresentatrice dell'ordine assoluto e delle sorti finali ed eterne dell'umanità, quando vuol ritrarre questa terrena pugna, immaginar sempre deve vinto dal bello il deforme, e la virtù trionfatrice.

I poeti che principalmente han saputo ritrarre con vivacissimi colori quale è la vita, sono Shakspeare e l'Alighieri. Il vizio e la colpa, le atrocità e le nefandezze degli uomini trovi nelle opere loro mirabilmente raffigurate; ma trovi pure con poetica verità espressi il rimorso e la paura, trovi assegnati i compensi alla virtù perseguitata ed oppressa, ed in terribile apparato le retribuzioni al delitto; trovi insomma la giustizia l' innocenza e la pietà poste in quel grado di splendore, che alla loro supremazia si conviene. E certo dalla Divina Commedia il Buonaroti traeva il concetto di quel suo giudizio, e quel contrasto di tinte e di immagini, e quelle scene opposte, popolate di scelerati e di giusti: ma diversa luce le avviva, ed anima e vita diversissime. Da una parte il delitto col terrore e la pena che l'accompagnano, dall'altra la virtù con la letizia che la circonda. Così il bello negativo concorre all'effetto estetico, in quanto serve di chiaroscuro al positivo, e non esce da' limiti che serbar deve in ordine ai fini morali dell'universo: quando esso predomina, l'armonia è rotta. Senza morale non ci ha bellezza, e senza bellezza non vi è arte; chè certo non si ha a chiamare arte quella che, rinnegata la virtù, si compiace della colpa, e distrutte le speranze e la luce, non sa mostrarci altro che tenebre e disperazione.

Veniamo a dire in che propriamente è riposto il bello negativo, e quali principi ne regolano l'invenzione. Abbiamo a suo luogo dimostrato, che il bello si compone di due elementi, l'uno intelligibile l'altro sensibile, e ciascuno da proprie leggi regolato. Il primo ha fondamento nel vero e nel bene assoluto, e partecipa dell'idea infinita, onde trae origine; il secondo nelle qualità sottoposte ai sensi, accozzate secondo certe ed invariabili norme, che varietà diciamo unità proporzione ordine e simetria; e che l'uno e l'altro debbono cospirare per modo che, conservando ciascuno il luogo assegnatogli nell'ordine dell'essere, ne risulti un tutto armonico ed uno. Tale essendo il bello, ne segulta che la negazione di esso è fondata su i principii contrarii. Quindi, laddove l' anima della bellezza è un principio di morale perfezionamento, che discostandosi da qualunque realtà lo diciamo ideale; il bello negativo è riposto in una idea di morale imperfezione: laddove la forma del positivo è un composto di parti, con squisita euritmia contemperate, e si accorda maravigliosamente all' idea; nel bello negativo queste parti o sono senza armonia accozzate, o non rispondono al principio che le anima. Laonde per avere il bello negativo si conviene inventare, ed inventando operare per contrario modo di quello che l'eterne leggi della bellezza impongono: o torcere gli obietti e l'azion loro ad altro fine che non è il supremo intendimento degli esseri e della forza operativa di essi, ed allora il bello negativo nasce dall'idea; o accozzare le forme in opposizione alle leggi regolatrici della venustà, ed allora deriva dalla forma; o tra la forma e l'idea porre un'impropria relazione, ed allora deriva dalla composizione e dal concetto. Al primo genere appartengono Riccardo III, Saulle, Argante, serbata la diversità del carattere di ciascuno, e della situazione in cui è collocato; in essi apparisce la forza di un grande spirito, rivolta ad operare il male. Del secondo genere è il Tersite di Omero, in cui la sconcezza del corpo risponde ridevolmente alla vanità e petulanza dello spirito. Il terzo genere, che consiste nella improprietà dei rapporti tra la

forma e l'idea, mostrasi specialmente in D. Chisciotte e D. Abbondio, ed in quante si possono inventar parodie di gravi e serie cose.

E perchè l'idea che informa il concetto può essere o assoluta o relativa, in quanto che o la potenza infinita rappresenti, o l'azione delle forze create; si appropria qui al bello negativo quanto del positivo dicemmo. Vale a dire che animato dall'infinito o da ciò che ha sembianza di esso, lo diciamo sublime; informato da un' idea relativa, si contrappone alle altre specie di bellezza, e lo diciamo ridicolo—Qui brevemente del primo.

Ci ha dunque un sublime negativo, proveniente dall' idea dell' infinito: ma l' infinito in esso si manifesta per contrarii effetti. Il positivo ci mostra la potenza assoluta come operatrice di bontà d'armonia e di ordine, e causa efficiente dell'universo; al contrario il sublime negativo la rappresenta come produttrice del male, e causa di confusione e di ruine. Il primo ha per idea fondamentale la creazione, il secondo la distruzione; quello ha per effetto il mondo, questo il nulla: e quindi se sublime è l'atto creativo, atto benefico della potenza infinita, anche sublime è il concetto dell'annientamento dell'universo, che pure non può derivare altronde che dall' idea di una forza infinita. E però la Creazione ed il Giudizio, tutto che versino intorno a due concetti opposti, sono egualmente sublimi, e la Genesi e l'Apocalissi due larghi fiumi di poetiche invenzioni, che non hanno riscontro in qualunque lavoro di fantasia umana. Anzi la fantasia degli uomini ad essi ricorrere ed in essi può solo attingere inspirazioni concetti imagini per raffigurare il nascimento e la distruzione dell'umanità, la culla e la tomba, il tutto ed il nulla, le speranze e la disperazione. Ma il secondo concetto non può riuscire poetico senza il primo, anzi dal primo trae l'effetto estetico, e la sussistenza nel campo dell'arte. Senza l'idea del bene non esiste il male, senza la vita non è possibile la morte, senza ordine e luce, non ci ha nozione di tenebre e di disordine. Laonde que' poeti stessi che, col loro gagliardo ma bieco immaginare, si son piaciuti d' inspirarsi nell' ateismo nel nulla e nella disperazione del bene, ingenerano un cotal sublime orrore per ciò, dice il Gioberti, che l'ateismo è una sublime negazione. Quindi trae quella immensità di concetti il Leopardi; quindi il Byron il fosco colorito e le truci sembianze, quando atteggia il delitto e la colpa, e quando si fa ad immaginare l'aspetto del giorno estremo dell'umanità.

Da queste medesime sorgenti nasce la sublimità dell'arte quando mette in azione gli spiriti, che fatti per orgoglio rubelli a Dio conservano la potenza del perduto grado, ma tutta l'applicano a produrre il male; e perciò simboleggiano la ribellione il disordine il peccato il maleficio e il tormento eterno. Satana è sublime per orgoglio per potenza e per sventura: muovere guerra a Dio, per l'empia energia che si richiede, è sublime ardimento. Ei regna sì, ma sopra un mondo senza luce: colpe rimorsi disperazione tormenti e tormenta popolando i suoi stati, ed ha ministre del suo cenno, falangi di spiriti cattivi, che movendo danni iniquità e ruine, rappresentano il principio del male, e la gran potenza che gli è inerente. Questo ha fatto sì che l'arte cristiana potesse procedere con vera distinzione di cause e di effetti, e, separando il bene dal male, ed il primo riferendo a Dio il secondo a Satana, non corrompere la scienza e l' arte con la mescolanza di principii opposti in una sola cagione. Al contrario la poesia pagana, portando in estetica le dottrine del panteismo orientale e del politeismo greco, è costretta a riferire alla medesima origine tanto il bene quanto il male; quindi nasce quella mostruosa con-

fusione di principii e quel miscuglio inestetico di virtù e di vizii che si osserva negli Dii di Omero. Presso noi ogni cosa sta a suo luogo, ed una infinita distanza separa le due opposte cagioni del bene e del male, del bello e del deforme. A Dio il creare, a Satana il distruggere; a Dio la giustizia la verità la virtù, a Satana l' iniquità l'errore il vizio; a Dio bellezza armonia e godimenti, a Satana deformità disordine e pene. La Divina Commedia ed il Paradiso perduto sono i poemi che inimitabilmente tratteggiano questi due punti estremi dell' infinito, ed il contrapposto degli effetti che ne derivano, e delle qualità che gli accompagnano. Il bene ed il male, il bello ed il brutto, insomma Dio e Satana non hanno avuto miglior rappresentazione, che in essi.

Il sublime negativo dell' idea ha dato origine al sublime negativo della forma; che, per conservare la rispondenza tra' due elementi costitutivi della bellezza, fa mestieri che all' intelligibile si aggiusti un sensibile conveniente. E se alla bellezza vera e positiva si richiede unito un concreto di elementi per sè stessi estetici, ed accozzati secondo i cinque estetici principii di composizione; il bello negativo si rende sensibile per mezzo di un composto di elementi inestetici, uniti senza accordo e venustà di parti. Quindi gli informi corpi de' ciclopi de' centauri delle gorgoni e delle chimere nella poesia antica, quindi i giganti de' poemi romanzeschi e le streghe di Shakspeare, quindi il Lucifero di Dante, ed il Satana di Milton. A questi due principali personaggi del sublime negativo, la fantasia dell'italiano e dell'inglese poeta non ha saputo attribuir di meglio che immensi corpacci, stranamente atteggiati e deformi, e tutti quegli attributi, che son proprii della immensa forza del male. E perchè meglio spiccassero, han creato un mondo ed una scena alla immagine loro ed all'idea che rappresentano convenevolissima: Lucifero torreggia nel centro dell'inferno, ed insacca in sè tutto il male dell'universo: Satana s'agita e muove nel vuoto nella caligine nella confusione e nel rumore. Ecco come lo fa Milton andare alla scoperta della creazione: ei s'arresta sull' orlo dell'inferno, sente un fragore come di mille cannoni che percuotono le mura di una città, ma in fine si caccia al volo.

. . . . Alfine ei stende
L'ampie vele delle ali, il suol percote
Col piede, e dentro il gonfio ondante fumo
Si slancia e s'alza, e intrepido per lungo
Tratto poggiando va, quasi portato
Sopra cocchio di nugoli. Quando ecco
Quel seggio gli vien meno, e un vôto immenso
Incontra inaspettato; allor repente
In giù ben dieci e diecimila braccia
Precipitoso cadde come piombo
L'ali invan dibattendo; e ancor cadrebbe,
Se per rea sorte l' improvvisa vampa
Di procellosa nube, il sen ripiena
Di nitro e foco, un' egual spazio in alto
Non l'avesse respinto. Alfin smorzossi
Tanta tempesta in paludosa sirte
Che non è mar nè fermo suol; con lena
Affannata, su i più sutte ali a un tempo,
Qual naviglio che remi e vele adopra,
Per quell' infida instabil lama innanzi
Ei pur sempre si spioge.

Adunque ci ha un sublime negativo, che, traendo la sussistenza estetica dai contrarii del positivo, gli serve di contrapposto e chiaroscuro,

e rappresenta nel mondo dell'arte il principio del male. Ma per non uscire dai confini del vero, deve contenersi entro i limiti che gli sono assegnati nell'ordine morale: cioè deve sottostare al bene, ed essere adoperato per dargli maggior risalto, non per signoreggiarlo e distruggerlo.

CAPITOLO DECIMONONO.

Del ridicolo.

Il ridicolo — una negazione del bello — Primo principio che lo costituisce. Orazio — Secondo principio. Shakspeare — Il ridicolo si ottiene in due modi — Oggetti che lo rappresentano — Morali contradizioni. Parini — Gli antecedenti ed i conseguenti. Salvator Rosa — Ironia. Parini — Motti equivoci — Esagerato — I mezzi ed il fine — Le deformità logiche e le fisiche — Ridicolo per analogia — Attinenze della facezia con la satira — Personificazione del vizio. Ariosto.

Consistendo la bellezza negativa nella negazione della positiva, noi la distinguemmo in due specie, secondo l'idea che viene ad informarla, e fermammo che, ove la negazione versasse intorno all'essere infinito, si otterrebbe il sublime, ove versasse intorno ad esseri contingenti, nascerebbe il ridicolo; il quale, ritraendo con vivace rappresentazione i vizii e le imperfezioni degli uomini, serve meravigliosamente ai fini della satira e della commedia. Avendo posto in chiaro le ragioni della prima specie, occupiamoci della seconda.

L'arte in fatto di ridicolo procede con maniere opposte a quelle onde opera in proposito di ogni altra specie di bello. Ed in verità, i principii a' quali si appoggia nell'ideare il bello, sono di non discostarsi mai da quelle leggi che ne determinano la natura, e la natura aver sempre innanzi agli occhi come esemplato infallibile dell'eterno modello che è in Dio. E però guardar sempre si deve di congiungere ciò che la natura ha separato, e di separare ciò che la natura ci mostra unito; altrimenti la bellezza non avrebbe ordini costanti, ed i simboli di essa sarebbero affidati al capriccio degli artisti. Ora in fatto di ridicolo conviene attenersi ad una via opposta; e, dilungandosi dalle norme naturali ed invariabili del bello, congiungere ciò che la natura ha disunito, e separare ciò che la natura ha congiunto. Quindi accade che quella medesima figura, la quale Orazio fingeva mostruosamente accozzata di parti eterogenee, mentre da un verso è simbolo delle stravaganze di un pessimo artista, dall'altro è giocoso argomento di viso. Prese isolatamente la testa di una leggiadra fanciulla, il collo aquilino di un bel cavallo, e la persona variamente colorata di un pavone; o pure congiunte ciascuna a membra dicevoli alla propria natura, vi danno il bello; ma accozzate tutte insieme per formarne un tutto, *spectatum admissi risum teneatis amici*? E perchè mai è ridevole sì fatta imagine? perchè appariscono immedesimate in un' oggetto solo queste parti, che natura produce come elementi di oggetti diversissimi.

Dippiù, noi ponemmo l'arte come restautrice della bellezza naturale, frequentemente contaminata o guasta dalle imperfezioni degli individui; così che, non trovandosi più in natura il perfetto bello, essa, ora togliendo le superfluità ora supplendo ai difetti, attua quella perfezione che soltanto si trova ne' tipi ideali. Per ottenere il ridicolo fa mestieri che l'arte si affatichi per contrario verso; non che supplire ai difetti, e appianare le superfluità, rendere queste e quelli più appariscenti e sen-

sibili, e connetterli e contrapporli per modo, che venga quasi ad effigiare un' ideale di imperfezioni, tutto contrario alla perfezione ideale della bellezza. Il Falstaff di Shakspeare è un tipo ideale di tali e tante imperfezioni, così connesse e rispondenti tra loro, che ne risulta il più gustoso e ridicolo personaggio che la commedia abbia potuto immaginare. Straordinariamente corpulento, avvizzito e floscio dagli anni e dalle lascivie, beone, scroccatore, ladro, codardo, millantatore, maldicente, bugiardo, sfrontato: è vecchio e si spaccia per giovane, brutto e pretende di esser bello, spiantato e plebeo e vuol farla da gentiluomo e da ricco; e quel che accresce il sapore di un tal carattere, si è il vederlo conosciuto sempre per quel che veramente è, e fatto trastullo presso altrui della sua propria malvagità. Le Allegre Comari di Windsor, ove tutta l'azione si aggira intorno a questo originale tipo di vizii e di imperfezioni, presenta nodi contrasti e scene le più ridevoli che io mi abbia mai lette.

Il ridicolo dunque si ottiene per due modi; o congiungendo elementi per natura opposti, o le naturali imperfezioni rendendo più speciose e moltiplicandole in persona del medesimo individuo. La prima maniera trae la sua bellezza comica non dalle parti per sè stesse, ma dalla unione loro; la seconda offre il ridicolo maggiore, perchè lo riceve sì dalle parti che sono per propria natura imperfette, sì dalla loro composizione ideale in un solo oggetto. Ma poichè tanto l'una quanto l'altra ha fondamento in una fantastica congiunzione di elementi, o discordi del tutto, o non mai dalla natura congiunti nel medesimo individuo; possiamo ridurre tutta la svariata materia del ridicolo ad un solo principio, cioè *alla unione di idee o discordi o lontane in un solo oggetto:* per modo che nel fondo di qualunque facezia e di ogni concetto e carattere ridicolo, sia sempre una contradizione di elementi; e l' ingegnoso artifizio onde sono accoppiati, li rende giocosi. Esaminiamo alcuni concetti ridevoli, acciò chiara apparisca che tutta la loro giocondità nasce dall' accoppiamento de' contrarii; sicchè meglio che concetti si hanno a chiamare contradizioni.

E primieramente sono inesausta fonte di ridicolo le morali contradizioni, che la natura talvolta mostra nell' indole degli uomini; e delle quali ampiamente si serve la commedia, per rappresentare le debolezze del cuore umano col mezzo evidentissimo de' caratteri. Tale è per esempio l'amore ne' vecchi, e la seria cura delle eleganze degli ornamenti e de' vezzi, che essi si danno per apparire giovani: o pure al contrario la gravità ne' giovani, ed il soverchio studio di mostrarsi assennati ed autorevoli in fresca età. Quindi il Parini toglie argomento a motteggiare l'usanza del passato secolo, che lasciava ai vecchi adoperare il liscio, ed ai giovani impolverarsi i capelli.

Di orribil piato risonar si udìa
  Già la corte di amore. I tardi vegli
  Grinzuti osàr co' giovani nipoti
  Contendere di grado in faccia al soglio
  Del comune signor: rise la fresca
  Gioventude animosa, e d' acri motti
  Libera punse la senil baldanza.
  Gran tumulto nascea, se non che Amore,
  Che ogni disugguaglianza odia in sua corte,
  A speguer mosse i perigliosi sdegni,
  E a quel che militando incanutiro
  Suoi servi, impose di imitar con arte

I due bei fior, che in giovanile gota
Educa e nutre di sua man natura.
Indi fe' cenno, e in un balen fur visti
Mille alati ministri alto volando
Scoter le pinme, e lieve indi flocconne
Candida polve che a posar poi venne
Su le giovani chiome, e in bianco volse
Il biondo il nero e l'odiato rosso.

Di giocondità tutta comica è ancora la contradizione tra la natura de' personaggi e il favellar loro; ad esempio un codardo che parla di battaglie e di duelli, uno scemo che sputi sentenze da filosofo, il Brighella che si dà l'aria d'uom dignitoso e grave. Tale è presso Alfieri la millanteria del Conte, il quale, da certe parole di trivialissimo latino che gli vengono sulle labbra, prende argomento a lodar l'ingegno suo e de' figliuoli — Egli parla al futuro maestro de' figli.

Pranzerete con noi, ma al desco molle
V'alzerete di tavola; e s' intende
Che in mia casa abiurate il *velle* e il *nolle*...
Oh i vè, sputa latin chi men pretende!
Così i miei figli tutti, e' son di razza!
Vedrete che han davver mente stupenda.

Medesimamente ridevole è la contraddizione tra gli antecedenti e conseguenti. Per questo modo il Rosa proverbia alcuni poetastri del suo tempo; i quali, per parere uomini di alto ed astratto pensare, usavano gesti e maniere da matti, e poi non pubblicavano altro che miserabili versacci.

Chè per parer filosofi e saputi
Se ne van per le strade unti e bisunti,
Stracciati, sciatti, succidi, e barbuti.
Con chiome rabbuffate ed occhi smunti,
Con scarpe tacconate e collar storto
Ricamate di zacchere e trapunti.
Cada il giorno all'occaso e sorga all'orto,
Sempre cogitabondi e sempre astratti
Hanno un color d'itterico e di morto:
Discorron tra sè stessi come matti,
Facendo con la faccia e con le mani
Mille smorfie ridicole e mille atti.
Per certi luoghi insusitati e strani
Si mordon l'unghie, e col grattarsi il capo
Pensano ai Mameiucchi e agli Indiani.
. . . .
. . . .
Han di fantasmi un' embrione, e dopo
Di aver pensato e ripensato un pezzo
Partoriscono i monti e nasce un topo.

Piacevolissima è pure la contradizione della verità con le parole e l'apparenza di essa, cioè quando per vituperare una cosa si fa vista di lodarla, o intendendo a lodarla si mostra di svilirla. Questa specie di ridicolo si rapporta a quella forma di discorso, che i retori chiamano *ironia*. Valgano ad esempio questi versi del Parini, che volendo motteggiare le caricate e infinite amicizie de' suoi signori, e magnificar le calde

e sincere degli antichi eroi, pare che queste biasimi e quelle lodi, ma con effetto contrario.

> Fia la santa amistà non più feroce
> Qual ne' prischi eccitar tempi godea
> L'un per l'altro a morir gli agresti eroi;
> Ma placata, innocente, e ai par di questi,
> Onde la nostra età sorge sì chiara,
> Di Giove alti incrementi. Ah! dopo i tardi
> Dello specchio consigli, e dopo i giochi,
> Dopo le mense, amabil Dea, tu insegni
> Come il giovin marchese al collo balzi
> Del giovin conte, e come a lui di baci
> Le gote imprima, e come il braccio annodi
> L'uno al braccio dell'altro, e come insieme
> Passeggino, elevando il molle mento
> E volgendolo a guisa di colombe,
> E palpinsi, e sorridansi, e rispondansi
> Con un vezzoso *tu*.

A questa specie di contradizione par che si riferiscano que' concetti che sotto le medesime parole nascondono doppio e contrario significato; e dal modo ironico, onde son proferiti, prendono tutta la loro leggiadria. Chi dicesse di un' uomo ricco, *ciò che egli ha non è suo*, deve con la pronunzia dare a queste parole il colorito conveniente; giacchè, come chiaro si scorge, esse possono avere contraria significazione, appropriandosi sì ad uomo di animo liberale, come a persona che per vie inoneste abbia accumulato grossi guadagni.

Medesimamente all'ironia par che appartenga quella contradizione, usitatissima dai comici, di lodare con magnifiche parole cose di niuna o lieve importanza: dalla quale forma il concetto, acquista quell' aria di esagerato, che frizza e diletta. Così il Parini consiglia calorosamente il suo giovin signore di aggiustarsi senza indugio il coltello da trinciare alla cintola, acciò possa far del suo valore gran prova nelle mense.

> Opra sol fia di lui se ne' superbi
> Convivii ogni altro avanzerai per fama
> Di esimio trinciator; e se l'invidia
> De' tuoi gran pari ecciterai, qualora
> Pollo o fagian con la forcina in alto
> Sospeso, a un colpo il priverai dall'anca
> Mirabilmente.

Finalmente è larga sorgente di ridicolo la sconvenevolezza tra i mezzi ed il fine, e tra le cause e gli effetti; voglio dire, quando con deboli mezzi si tende a conseguir grandi fini, e da lievi cagioni provengono grandi effetti; o pure al contrario. Il poema della Secchia Rapita, da ciò trae tutto il ridicolo de' fatti, ed il piccante de' caratteri.

Cagione pure di giocosi concetti sono le deformità logiche, come la soverchia credulità, la storditagine, e la meraviglia dell' uomo idiota: le quali cose non sono altro nel fondo, che contradizioni al buon senso ed a' retti principii di ragionare. Ei sembra ancora che potrebbesi attingere il ridicolo dalle deformità fisiche, cioè dalla sconcia struttura de' membri del corpo, dall'andare, dal colore etc., ma di queste deformità, comechè sieno contradizioni alle forme archetipe della specie, l'uomo savio non si serve con-

tro particolare persona; conciosiachè gli animi gentili stringe pietà per que' difetti che la volontà non produce nè può emendare.

Dalle teoriche che siam venuti esponendo si scorge chiarissimo, che i principali fonti del giocoso si riducono tutti alla contradizione, varia però secondo la varietà delle cose e delle loro attenenze. Questo mi par essere il principio informatore di qualunque concetto, e senza cui vano è lo sforzo di dilettare pungendo: chè ove manca un'accoppiamento ingegnoso ed improvviso di cose o disparate o lontane, nè spirito si mostra, nè si desta in altrui quella sorpresa piacevole, che è effetto di qualunque facezia. E tanto mi par ciò vero, che, disaminando diligentemente ogni concetto, si troverà il fondamento della sua bellezza sempre in questa opposizione di elementi. Ci ha una maniera di motti che traggono tutta la loro leggiadria dall'analogia, onde vengono appropriati; ce ne ha di altri, che riescono piacevolissimi per la pronta applicazione che di essi si fa a quei medesimi che l'han proferiti: eppure tanto gli uni quanto gli altri, perciò sono piccanti e giocosi, che improvvisamente si veggono ritorti ed appropriati a cose e persone, a cui sembravano affatto improprii. Questo avvicinamento tra termini che si reputavano lontani, altro non è che una apparente contradizione; onde avviene che ne restiamo maravigliati e dilettati oltre modo. Di questa natura è la risposta di Cosimo ai fuorusciti fiorentini: i quali per intimorirlo avendogli mandato a dire, che la *gallina covava;* egli rispose: *ma malamente fuori del nido.* Similmente è da tenere la risposta di Catulo al suo avversario. Questi piatendo contro di lui, gli disse; *cur latras?* E Catulo lo rimbeccò: *quia furem video.* La leggiadria della risposta sta tutta nel vedere appropriate le prime parole a chi pareva non convenissero affatto, cioè a quello che le aveva profferite. Insomma possiam ritenere che i motti ed i concetti arguti, di qualunque maniera fossero orditi, contengono sempre in sè o una contradizione di elementi, o tale una disparità, che il solo vederli improvvisamente avvicinati ci sorprende e diletta.

Ma perchè la facezia è il miglior condimento della satira, e le più volte non ci ha motto giocoso, che al tempo stesso non sia acre e frizzante, diciamo quando e per che modo la facezia e la satira si compenetrano nel medesimo concetto. Già si è osservato che il ridicolo sta nell'accoppiamento di due termini o opposti o lontani: or dunque se alcuno di essi, o amendue appartengano ad uomo, la facezia si cangia tosto in frizzo. Tali sono l'ironia, le contradizioni morali, i caratteri giocosi per leggiere imperfezioni, e tutti que'motti che versano intorno alle qualità proprie di uomo, ne' quali elementi ognun vede che si contiene non solo il burlesco comico, ma ancora la satira degli altrui difetti.

Ma quando il burlesco, perchè derivante da cose, non è affatto satirico; appropriandosi ad uomo, per analogia diviene acre e mordace. Chiarisco il principio con questo fatto. Allorchè il Cesarotti recò di greco in italiano l' Iliade, apparve in Roma un dipinto, in cui vedevasi effigiato un vecchio, cieco, calvo, di severo e venerando aspetto, ma poi dal collo in giù tutto azzimato alla francese, con merletti e vezzi e ciondoli proprii di quella usanza forestiera. Ognun rise vedendo sì strano accozzamento di opposte idee; ma lo scherzo addivenne satira, quando si lesse questa scritta che gli era apposta; *ecco l' Omero del Cesarotti.* Così quella ridevole figura si cangiò in satira per analogia.

Alcuna fiata si può aver satira e facezia insieme, personificando un vizio con tutti gli aggiunti e le qualità che son naturali all'uomo che ne

è insozzato. Ma questo tentino di far solamente coloro che han fantasia feconda di imagini e di trovati poetici. L'Ariosto personifica la discordia a questo modo.

> Di citatorie pieni, e di libelli,
> Di esamine di carte e di procure
> Avea le mani e il seno, e gran fastelli
> Di chiose di consigli e di letture,
> Per cui le facoltà de' poverelli
> Non sono mai nelle città sicure:
> Avea dietro e dinanzi e d'ambo i lati
> Notai, procuratori, ed avvocati.

Tanto in proposito del ridicolo, e della attinenza che ha con la satira, mi è sembrato conveniente di dirvi quì; chè della satira parleremo ampiamente nelle lezioni di pratica. Ed osservate che mi son contenuto a parlarvi soltanto del giocoso urbano e civile, e non della scurrilità e laidezza de' poeti detti Berneschi; da' quali penso che ogni ben costumato giovanetto debba tenersi lontano. Quando sarà tempo che leggiate questi poetastri, vedrete che invece di muover riso con le loro triviali imagini, destano indignazione e noia. Tenete per fermo, che colui il quale non sortì da natura ingegno spedito e perspicace a trovar rapporti ed analogie non pensate tra cose separate o disconvenienti, non che apparir lepido e piccante ne'suoi concetti, riuscirà insipido e stomachevole.

CAPITOLO VENTESIMO

Del Soprannaturale.

Onde nasce il bello soprannaturale — Si manifesta o ne' fatti o nelle persone — Ha natural luogo nell'arte — Parte che vi prende il cuore umano — Universalità di esso. Come si rivesta di forme. Varietà della forma. Orientali e Greci — Il soprannaturale può rendersi sensibile sotto tre specie di simboli — L'uomo è il simbolo più dicevole al bello oltrenaturale positivo. I bruti al negativo — Eccezione a questo principio — Quale sia il fondamento del bello oltrenaturale. La mitologia greca e l'arte nuova — Soprannaturale della moderna poesia. Cristianesimo. Verità poetica del Cristianesimo — Credenze dicevoli alla poesia di tutti i tempi.

L'arte alcune volte, oltrepassando i confini del verisimile e dell'ideale, usa di rappresentare un mondo superiore, popolato di esseri che operano, e si mostrano dotati degli attributi proprii della potenza divina. Quindi nasce il bello sovrumano ed il divino ne' lavori di fantasia, che più comunemente chiamasi soprannaturale.

Il soprannaturale può manifestarsi o ne' fatti, o nelle persone: il primo consiste nell'apparizione di eventi o superiori o contrarii alle forze della natura; il secondo sta nell'unione individua di qualità sovrumane ed eminenti. Tanto l'uno quanto l'altro ha radice nell' infinito; e questo fa sì che il soprannaturale, comunque lontano dall'intender nostro, addiventi naturale nel campo della fantasia. Imperciocchè le idee di sostanza di causa di assoluto e d'infinito essendo per via d' intuito e di riflessione oggetto naturale della ragione, ne seguita che tutti que' modi onde queste idee si manifestano, sono medesimamente naturali. Laonde il soprannaturale, rappresentando un'ordine di cose intrinsecamente possibili, stante la realità dell'idea dell'infinito, prende il suo luogo nell'arte naturalmente, ed è una delle varie specie del bello.

Ma quando pure niùna ragione intrinseca vi fosse, quando mancasse ogni argomento per dimostrare come il soprannaturale necessariamente faccia parte del bello, il cuore umano, che è tanta fonte di poesia, ne porgerebbe ragione più che bastevole. Stante che l' uomo non vive isolato e chiuso in sè medesimo, ma col pensiero e l'affetto si congiunge al passato ed all'avvenire: quindi le rimembranze ed i presentimenti; quindi il cielo e la terra, il tempo e l'eternità son cose e termini rispondentisi meravigliosamente tra loro. E se tra gli elementi della vita, così dell' individuo come dell' umanità, sostiene o principale o importantissima parte di azione la religione; ognun vede che nell'arte, la quale è della vita copia insieme e restaurazione, il soprannaturale occupar debbe o principale o rilevantissimo seggio. E questa è la ragione, per cui non si trova poesia di alcuna gente, che non tragga dall'azione di cause soprannaturali il maggior pregio; a quelle rapportando le origini degli eventi e la virtù delle naturali cagioni, ed in quelle coordinando tutte le fila onde è ordita l' azione tolta a rappresentare. Sicchè nel soprannaturale stanno le sorgenti del meraviglioso poetico, per la medesima ragione onde nell' infinito ed in Dio ha inizio e termine la vita reale e la storia dell' umanità. Fatevi a ricercare l'arte di qualunque popolo, antico o moderno, barbaro o civile, e voi troverete costantemente questo fatto; il quale, se costante è, debbe aver sua radice in qualche cosa di assoluto, e dalla volontà degli uomini indipendente. Tutta la poesia degli indi degli antichi greci e degli ebrei, per non dire l'arte nuova creata da Dante, altro non rappresenta che l'azione delle cause soprannaturali sulla natura e sulle umane cose: quindi deriva quella sublimità di imagini e di scene, quella grandezza di concetti, quella vivacità di figure e di stile. Quando a' tempi nostri, alcuni falsi sapienti pensarono di rendere più felice il genere umano, sostituendo alla religione il razionalismo, la sorgente delle poetiche invenzioni anche essa inaridì; e quella vena abbondantissima di sublimi concetti e di affetti cari e generosi si cangiò in rivolo di insipide acque, che a pochi passi impaluda.

Dunque il soprannaturale, avuto riguardo all' idea da cui dirama, ed all'indole degli umani affetti, occupa un luogo tutto proprio nell'arte, e necessariamente. Ma per divenire estetico non può rimanere a semplice idea; el si richiede che prenda una forma accessibile alla fantasia, perciocchè l'arte non ha altra via per esprimere l'intelligibile, che rivestendolo di un concreto sensibile. Questa forma fantastica, onde il soprannaturale si rende acconcio all'arte, deve non solamente esser dotata di tutti i requisiti della bellezza, ma ancora corrispondere alla qualità dell'idea che si cerca esprimere; per modo che col variare di essa può divenire propria o impropria, e accordarsi o nò all' intenzione morale della bellezza. Già sappiamo che il bello proveniente dall' infinito è di due ragioni, positivo o negativo, quello esprimente il principio del bene, questo del male. Ora chi non vede che, secondo la diversità del principio, il fantasma sensibile deve essere diversamente conformato? Qual confusione non si genererebbe nell'ordine delle idee, ove il bene ed il male avessero le medesime qualità esterne, e lo stesso tipo di rappresentazione? La bellezza delle forme è indispensabile sì a qualunque opera estetica; ma nell' arte la bellezza è relativa, cioè vien regolata dal principio che si vuole esprimere; quindi dalla bellezza non deve andar disgiunta la proprietà, da cui deriva la convenienza necessaria a raffigurare co' caratteri proprii ciascuno ordine di idee, tanto il positivo quanto il

negativo. Contro questo principio mancarono così gli orientali come i greci nelle estetiche rappresentazioni del soprannaturale; ma per maniere opposte. L'arte orientale, intesa unicamente ad esprimere col soccorso de' simboli gli attributi della divinità, andò tra gli oggetti naturali scegliendo quelli che meglio rendessero imagine della grandezza e della forza infinita, e li accozzò insieme senza darsi alcuna pena della mostruosità de' tipi che ne risultavano; quindi le informi figure di quegli Dii, con que' corpacci, e quelle tante teste e braccia e membra tolte da questo e da quell' altro animale. L'arte de' greci al contrario, rivolta tutta ad esprimere il miglior tipo di bellezza, sotto umane forme rappresentò la divinità, maravigliosamente leggiadre e perfette; ed operò per modo che l' ideale della corporea bellezza umana fosse naturale espressione della divina. Ma qui non si contenne: chè, trasportando negli ordini del soprannaturale le medesime qualità dell' umana natura, come elle sono, mescolate di principii contrari, dette al bene ed al male il medesimo simbolo; e la virtù ed il vizio ebbero nello stesso individuo le stesse forme. Laonde gli orientali tolsero la bellezza all'estetica espressione del soprannaturale; i greci al contrario, per non dipartirsi mai dal bello apparente, le tolsero la convenienza, e confusero i principii nella indistinta rappresentazione delle forme.

Per procedere co' dovuti riguardi alle condizioni e della forma e dell'idea, riteniamo la distinzione del soprannaturale in positivo e negativo, e distinguiamo similmente le forme convenevoli a ciascuno --- Ognun vede che il soprannaturale per divenire sensibile rappresentazione, deve cercare i simboli nella natura; e perciò viene di per sè ad innestarsi ai naturale. Ora tre specie di simboli, siccome altrove dicemmo, la natura ci somministra. A capo di tutti è il tipo umano, siccome quello che avanza in bellezza ed espressione gli altri: vien poi il tipo animale, variabilissimo per la varietà delle differenti specie; ultima è la natura inanime, perchè meno determinata ed espressiva. Avendo dunque l' artista un triplice ordine di simboli a sua disposizione, egli è certo che nell'immaginare il soprannaturale positivo userà del più bello, più vivace, più conforme all' idea della divinità, cioè il tipo umano. Però si guardi a non cadere nell'antropomorfismo della simbologia greca, voglio dire a non trasportare nel mondo soprannaturale le imperfezioni proprie dell'umana natura: ma purifichi il tipo umano di qualunque difetto, e lo conformi idealmente, acciò desse convenevole imagine del perfetto e del divino. A questo modo Dante tratteggiava Beatrice, Michelangelo il Mosè, Raffaello da Urbino Dio Creatore, la Vergine, e Gesù trasumanato sul Taborre. Quando poi gli occorre di raffigurare il soprannaturale negativo, il simbolo val meglio tolto dai bruti e dalla natura inanime, o con giudizioso miscuglio dal tipo umano e brutale compenetrati in una sola forma. Tale è il Lucifero ed il Satana; de' quali si trova pure alcun riscontro ne' ciclopi ne' giganti e ne' centauri della greca poesia. Oltre a che la popolare fantasia si presta naturalmente a simili concetti del soprannaturale negativo; giacchè non sa immaginarlo, se non sotto forme di animali bruti, o rivestiti di un mostruoso accozzamento di umane e di brutali membra.

Questa distinzione de' simboli è naturalissima, e si presta acconciamente alle condizioni della bellezza, ed a fini morali dell' artista: senza essa l'ordine delle idee si turba, e le rappresentazioni dell' arte non sono estetiche, nè convenienti. Egli è vero che la simbologia cristiana, ritraendo alcun poco dall'orientale, usò talvolta di esprimere il sopranna-

turale positivo sotto apparenze di animali bruti. o di inanimate cose. Di che non solamente si hanno moltiplici esempii nella poesia biblica, che tutta orientale è nelle forme, ma ancora nell' arte nuova, siccome il Grifone immaginato da Dante. Ma giova osservare che con simiglianti concetti i poeti non vogliono produrre un'effetto estetico, ma razionale; cioè non offerire un' imagine di bellezza alla fantasia, ma un semplice simbolo o mito di cosa soprannaturale o astratta. E queste rappresentazioni destitute di ogni bellezza di forme, soltanto la poesia se le può permettere alcuna fiata; perchè solo la poesia esprime imagini, risvegliando le corrispondenti idee con le parole. Ma nella pittura e nella scultura spesso sono impossibili ad eseguire, quasi sempre indecorose e deformi. Ed infatti, qual bellezza avrebbero effigiati in marmo o in tela i quattro animali veduti dal profeta Ezechiele, o quelli posti a' quattro angoli del trono di Dio, che vide S. Giovanni, aventi ciascuno sei ali, ed occhi per ogni parte?

Esposte le ragioni onde il soprannaturale prende luogo nell'arte, ed i modi co' quali si vuol rappresentare, dichiariamone il fondamento, acciò l'artista avesse una norma costante de' suoi concetti. *Fondamento del soprannaturale sono la religione e le popolari credenze;* e perchè queste cose variano per variar di tempi e di luoghi, perciò il maraviglioso poetico si può solamente ottenere per mezzo di quella fede che è propria de' popoli e de' tempi. E per verità, se la fervida fantasia de' Greci, scorgendo vita per ogni parte, popolò la terra il mare ed il firmamento di esseri soprannaturali, ed alle passioni stesse, che potentissime in sè sentivano, ersero altari; la greca poesia questa popolare religione usò, e Omero da essa trasse il maraviglioso della sua epopea. Quindi il fervore e la venerazione, onde le greche genti caldeggiavano l'Iliade e l'Odissea, dacchè trovavano in que' poemi rimembranze affetti e religione proprie. La mitologia greca passò in Roma; e la romana poesia anche essa ricavò quindi il suo meraviglioso. I popoli Scandinavi, avevan per fede, che numi fossero le anime de' trapassati; essi muovere le tempeste, infiammare i soldati alle pugne, avvisare de' vicini pericoli i parenti e gli amici: quindi nelle cantiche del vero o finto Ossian, ombre vanno a cavalcioni sulle nubi, levano gridi nelle battaglie, si annunziano nel susurro delle aure, o nel tinnire delle corde scosse dal vento. Il poema sacro fu canto popolare a' suoi tempi ed alle popolari orecchie suonò meraviglioso e divino, non per il sublime concetto e l' alto magistero di quella poesia, ma perchè quel popolo vi trovava le sue credenze, e prendeva infinito diletto di quegli angeli di que' diavoli di quelle ombre. Sino al XVI secolo era volgatissima la fede nella magia, e ne' prodigi di essa; quindi Ludovico e Torquato, adoperando il soprannaturale, anche dagli incantesimi, trasser partito.

Dunque la religione e le credenze popolari sono la fonte del bello soprannaturale; e se queste diverse sono per diversità di tempi e di civiltà, ne segue che indarno si affatica chi cerca il meraviglioso poetico in credenze che proprie non sono. Quindi oggetto del bello soprannaturale non può essere più la favologia greca, perchè non ha più fede; ben si potrà sotto specie di allegoria o di mito usare di qualche fatto e di qualche nome, ma intessere machine poetiche non mai. La Feroniade, ultimo poema messo fuori da questa scuola in Italia, quantunque bella per colorito, e per vaghezza di imagini, certo non ci commuove nè a religiosa pietà nè a poetica meraviglia; dappoichè quel Giove non è più oggetto di popolare riverenza. Ed io non sò credere come alcuni,

che alle più calorose scene dantesche rimangono gelidi come marmo, mostrino poi di andare in estesi, leggendo de' nuovi amori di quel Giove, della gelosa ira di Giunone, dell'apoteosi di Ferona: tanto può fare la superstizione e la pedanteria! Dall'altra parte mal fecero pure i novatori romantici; i quali proscrissero le divinità greche e latine, tanto egregiamente descritte da Omero e da Virgilio, e ci regalarono tutta quella fantasmagoria di spettri di lemuri e di streghe; e non poser mente, che per la medesima ragione onde gli Dii della Grecia, le loro fantasime non han troppo che fare co' tempi, e co' bisogni della italiana poesia.

Sì, ripetiamo, da niun'altra sorgente che dalla propria religione, e dalle popolari credenze è da attingere il bello soprannaturale. D'onde abbia a ricavarlo l'arte nostra, anzi tutta la moderna poesia da Dante creata, e quanto il tempo duratura, bene il ricordò al tempo presente Alessandro Manzoni. Ei fece vedere ne' suoi inni immortali, quanto la divina Religion nostra per purezza di morale, e per sublimità di dottrine avanzi in poetica dignità il paganesimo; e come Mosè Davide Salomone Isaia e Geremia, altissimi ed inspirati scrittori, superino ogni gran poeta di qualunque età; e come altro soggetto, che naiadi o versiere, si richiegga a nutrire e purificare gli italiani affetti. Chi ben mediti la sua scuola bene intende quel che io dico. Solo è a compiangere certi italiani, i quali credono appresso al Voltero che la mitologia si presti più convenevolmente, che la nostra divina Religione, alla dignità ed evidenza poetica. E de' più avventati tra costoro fu non ha molto il Foscolo. E se il Monti, per bonarietà e per una certa superstizione verso gli antichi, fu mitologo; egli era per torto giudizio che faceva delle cristiane dottrine. E se non basta contro a segnaci di costoro la ragione delle cose, che è pure potentissima e chiarissima, ma si fanno prendere allo splendor de' nomi, veggano che un altro chiarissimo letterato di Francia, il Visconte di Castel-Briante, in quasi tutte le opere sue altro non fa che difendere la verità poetica del cristianesimo, e contrastare al suo concittadino archimandrita degli increduli.

Ma, quantunque le popolari credenze varîino per variar di tempi e di costumi, pare ci ha delle opinioni e de' principii, i quali consentiti da tutti i tempi, possono essere soggetto più o meno di poesia presso qualunque gente. E la ragione di ciò è semplicissima; imperciocchè, avendo essi radice negli umani affetti, ed il cuore dell'uomo essendo nel fondo sempre lo stesso, conservano in ogni età quella fede popolare che li rende poetici. Tale per esempio è il culto delle tombe, l'affetto verso i trapassati, le loro apparizioni ai parenti ed agli amici, immaginarli dotati delle stesse qualità che ebbero nella vita, credere in essi una certa potenza di far del bene o del male, che sappiano un cotal poco dell'avvenire, che odiino chi per violenza spense i loro corpi mortali etc. Ma ora la poesia si studia di tener via opposta, e guardarsi disdegnosamente dalle popolari opinioni; perciò non è più popolare, nè si rinnovella l'antico esempio de' versi di Omero di Dante di Lodovico e di Torquato, che su volgari labbra sonavano — La poesia è arte come tutte le altre, e le arti, perciò richieggono una forma sensibile, per essere intese dall'universale; chè la loro favella s'indirizza all'umanità tutta quanta, non ad una classe privilegiata di pochi.

LIBRO SECONDO

CAPITOLO PRIMO.

Che cosa è l' Eloquenza.

Materia di questo secondo libro — Eloquenza mal giudicata dai filosofi e dai retori — Socrate e Platone — Motivi delle loro opinioni — I moderni, Cousin — L' eloquenza è nel numero delle arti belle. Opinione di Cicerone — Allettamenti dell' eloquenza — I retori. Considerano l'eloquenza come arte illiberale — Blair — Definizione di Cicerone — Comento di essa.

I principii che nel primo libro abbiam dichiarato, non risguardano questa o quella specie di lavori, ma sono il sostrato di tutta l'arte, cioè si trovano in fondo di qualunque composizione, ordinata a muovere con la bellezza il diletto estetico. Così che essi si hanno a considerare come norme generali, antecedenti a qualunque concetto, e regolatrici della fantasia nel configurarlo. Ora si conviene, secondo ci corre debito, venire a dottrine più particolari intorno all' eloquenza ed alla poesia; e propriamente discorrere di quelle leggi, che, derivate da' principii generali già esposti, regolano l'idea e la forma tanto dell'una quanto dell'altra, e indirizzano l'azion loro al fine precipuo cui sono ordinate.

E primieramente ragion vuole che si dica che cosa suoni questa parola, che pur troppo è sulle labbra di molti ma nel cuore e nell'intelletto a pochi; *eloquenza;* dappoicchè coloro che si sono adoperati a spiegarci la virtù di essa, ora andando troppo pe' generali, ora particolareggiando troppo, alcuni attenendosi con soverchio rigore alle ragioni dell' estetica, altri dilungandosene soverchiamente, hanno oscurato la chiarezza delle sue origini; e così o le han tolto la consanguineità con le altre arti, o per troppo volerne fare un' arte l' han ridotta a meccanico e grossolano congegnamento di regolucce e di precetti. Delle quali opposte sentenze la prima deriva dalle opinioni di certi filosofi, la seconda dalla grettezza de' retori.

Già tutti coloro che con ispecialità professano filosofia, si mostrano sempre un pò nauseosi dell'arte, e principalmente dell' oratoria e della poetica; perchè avvezzi a sottoporre ogni cosa al severo giudizio della ragione, reputano quasi superfluità e frivolezza le forme belle e le colorite imagini: quindi i più di costoro tengono esser l'eloquenza in gran parte una vanità di pompe inutili, essere la poesia un'apparenza fragile e vaporosa. Lo stesso sapientissimo Socrate, benchè costretto a contrastare col rigor de' principii alle fallacie de' sofisti, pure in fatto di eloquenza dava talvolta in sentenze troppo severe; e per mostrare quanto l'arte fosse vana soleva affermare, che ogni uomo è eloquente, quando sa ciò che vuol dire. Questo ci attesta Cicerone nell'*Oratore;* il quale in un'altro luogo del medesimo libro asserisce che Socrate, poichè ebbe letto l'orazione del disertissimo Lisia composta in difesa di lui, comandò che non si recitasse, giacchè gli pareva *oratoria* ed elegante, ma non già *forte e virile*: così poco stimava gli ornamenti del favellare. Non altrimenti considerava Platone gli oratori e l'eloquenza, come si ricava dal Gorgia; però dice Tullio che in questo libro egli ammirava molto Platone, perchè nel vilipendere gli oratori, sommo oratore appariva.

Tale è il giudizio de' due più grandi filosofi greci intorno all' elo-

quenza, che pure eloquentissimamente scrivevano. E se essi erano sì austeri perchè avevano a combattere le scuole de' retori e de' sofisti, che col lenocinio della parola scienza e costumi corrompevano; non è però da tacere che l'austerità loro gli spingeva fino a negare all'eloquenza la dignità dell'arte, e principii e forme quali all'arte si convengono. Nulla dico della moderna filosofia, sopratutto di quella del passato secolo, che per mostrasi sollecita soltanto delle cose utili, disdegnava tutte le altre che un' utilità pratica e specchiata non partoriscono. Chè, se Platone e Socrate e tanti altri sapientissimi dell'antica Grecia, menzionati da Cicerone nel primo libro dell'*Oratore*, scrivendo essi medesimi con grande venustà ed eleganza, poco conto facevano dell' arte del dire; che cosa poi si doveva aspettare da uomini, che, svillaneggiando l'eloquenza, mostravano nel medesimo tempo con le loro scritture quanto poco pensiero si dessero del parlare ornato? tanto grossolana inelegante, anzi barbara è la maniera onde le filosofiche discipline essi esponevano.

Ma, se gli antichi per severità di scuola avevano l'eloquenza in disdegno, se quelli del secolo andato le tolsero il luogo tra le utili discipline; i filosofi del nostro tempo, attenendosi a' principii troppo ideali, medesimamente la cacciano dal novero delle arti belle, ma per una ragione contraria. Il Cousin, avendo dato unico scopo alle arti destare il puro e *disinteressato sentimento* del bello, senza uno scrupulo al mondo, disgiunge dalla nobile schiera l'eloquenza, siccome quella che intende a scopo interessato, e cerca per utilità persuadere gli uomini. La quale opinione avrebbe alcun fondamento, ove si volesse ritenere il principio dell' eclettico francese, cioè che l'arte non abbia altro fine che sè stessa. Ma noi abbiamo innanzi dimostrato, che qualunque arte, oltre questo di rivelare il bello, ha sempre un'altro scopo pratico nella vita, cioè promuovere con l'efficacia del bello la signoria del vero e del bene; sicchè quando essa si piace soltanto di coloriti vapori senza aver nucleo di sapienza, quando invece si fa ministra di corruzione e di errore, ricalcitra alla propria natura; e dove ciò non fosse, vera sarebbe la sentenza degli antichi filosofi, che ora la reputavano un pericolo, ora una vanità.

Posto dunque che l'arte non lavora per sè stessa ma per gli uomini, e che sia perciò un'elemento della vita dell'umanità, io non veggo perchè s'abbia a negare essere arte l'eloquenza. Egli è vero che essa, più difilatamente che la poesia la pittura e la musica, si indirizza ad uno scopo pratico ed utile; ma non si dee però negare che per conseguirlo non si giovi di tutti i soccorsi della bellezza; per modo che l'eloquenza intende a persuadere sì, ma commuovendo, dilettando, esponendo con allettatrici sembianze il vero. E chi disdice il diletto estetico all'eloquenza ha contraria non solo la ragione intrinseca della cosa, ma ancora la testimonianza del più valoroso oratore che sia stato mai; il quale nel primo dialogo di quel suo aureo trattato, afferma tanto essere il diletto che proviene dall' arringare, che niente si può imaginare più giocondo all'orecchio ed alle menti degli uomini. Imperciocchè qual canto, ei dice, trovasi più dolce della temperata pronunzia del discorso oratorio? qual carme più misurato di quelle cadenze artificiose de' periodi? quale attore nell'imitare il vero più diletta che l'oratore nell'esporlo? Che ci ha di più sottile, quanto le sentenze acute e frequenti? che di più ammirevole, quanto le cose illustrate dallo splendore delle parole? che di più ubertoso, quanto un' orazione piena di ogni genere di cose? . . . . Non ci ha materia che l' oratore non esponga con dignità ed ornamento. Di

lui è proprio il porger consiglio in faccende di gran rilievo; di lui destare un popolo languente, sfrenato moderarlo. Con la facoltà medesima si procura la ruina de' malvagi uomini, la salvezza de' buoni. Chi può con più calore esortare a virtù, chi con più asprezza pungere il vizio, con maggior sdegno vituperare, con più dignità lodare; chi finalmente è più efficace di lui a fiaccar le cupidigie accusandole, a confortare gli afflitti animi con la difesa?

Dalla considerazione delle quali cose nasce quel diletto che tutti provano nel sentir perorare: sicchè, indipendentemente da ogni interesse, traggono dotti ed indotti intorno alle tribune degli oratori. E se soltanto per l'utilità, che sempre le va congiunta, non si avesse a dire arte l'eloquenza, si dovrebbe ancora non chiamare arte la poesia quando per essa i sapienti educano l'umanità, non la musica quando desta i generosi impeti e le passioni fa gentili, non l'architettura, perchè innalzando i magnifici edifizii, altro non fa che apprestare comodità più decorosa e piacente agli usi della domestica vita e della civile.

Adunque i sapienti, o per severità di principii o per opinare troppo astrattamente dell'arte, pensarono che tra le arti non fosse da annoverare l'eloquenza. Al contrario i retori, e quanti sono pedissequi settatori delle loro teoriche, restringendo l'arte entro brevi confini, e volendo attribuire all'eloquenza le proprietà di essa, la ridussero a condizione sì miserevole, che fa pietà. In fatti domandate ad un retore che cosa sia l'eloquenza, risponderà: *arte di ben dire per persuadere*; ed il suo detto confermerà con l'autorità di Cicerone: *ars bene dicendi apposite ad persuadendum*. Certo l'eloquenza è una delle arti belle, ha per sua forma la parola, e tende a persuadere altrui. Ma che cosa intendono essi per *arte*, e perchè tale chiamano l'eloquenza? Non per altra ragione se non perchè suggerisce regole a trovare argomenti, ed a tessere orazioni. Ma il voler assegnare norme costanti e minute, sì per inventare come per comporre, ha fatto che in mano di essi l'orazione sia addivenuta un meccanico congegnamento di parti. E questo ci rende avvertiti che essi consideravano l'eloquenza come disciplina illiberale; mentre la sua storia ci ammaestra quanto libero sia l'oratore e nella invenzione e nella scelta e nel collocamento delle parti, e come di nuove imagini di nuovi e diversi argomenti in nuove forme possa il medesimo oratore, non che altri, la medesima materia trattare. E tanto si aveva fisso in mente Quintiliano, essere meccanica cosa l'eloquenza, che sol per questo non voleva porle per iscopo il persuadere, come mal certo ed insecuro a conseguire; mentre, ei dice, tutte le altre arti, quando i proprii mezzi adoperano, sempre il naturale loro fine raggiungono. Ma quali sono queste arti, che, adoperando i mezzi, di necessità ottengono il fine? Non altre che le meccaniche, dappoichè le liberali, siccome libere sono e nella scelta del concetto e nella disposizione, così per conseguire il proprio fine possono trovar ostacolo o nella libertà, o nella indolenza, o nella ostinazione, o nella perversa indole altrui.

Dippiù se, chiamandosi *arte di ben dire* l'eloquenza, s'intenda che essa espone solidi pensieri con ornata e convenevole favella; arte di ben dire certo l'eloquenza è: ma i retori rapportando *quel bene dicendi* alla semplice parte grammaticale dell'elocuzione, dissero che l'eloquenza chiamata da Cicerone *arte di ben dire*, non altro sarebbe che la grammatica, ove mancasse alla definizione *il persuadere*. Per modo che Quintiliano (dicono i Retori) non per altro motivo ritenne *il persuadendum* dalla ciceroniana definizione, che per non confondere eloquenza e gram-

matica insieme. Dunque per essi il dire degli oratori è tutto uno col dire de' grammatici; dunque siccome s'impara a snocciolare verbi e nomi nelle loro cadenze, così a tutti si può imparare a tessere orazioni! Oh quale alto concetto hanno i pedanti dell'eloquenza! Eppure in queste discipline si è tanti anni educata, e si seguita in molti luoghi ad educare la gioventù! Veramente a tali fonti si beve a larghi sorsi l'ignoranza e la schernevole pretensione di saper fare, quando o nulla o male si fa. Aprite i prolegomeni di ogni retorica, ed ivi troverete che cosa significhi la parola *arte*, il persuadere, il ben dire, col *ρεω-fluo* col *ρεω-dico*, e molte altre di sì fatte sottili questioni, certo alle necessità del tempo nostro accomodatissime?

Ultimamente il Blair, che fu primo a trattar dell'arte oratoria con ragionevolezza di principii, opinò che l'eloquenza fosse riposta nel parlare a proposito, e la chiamò *arte di parlare in modo che si ottenga il fine per cui si parla;* la quale definizione fu anche prediletta al Monti, quando sponeva letteratura in Pavia. Ma troppo generica idea dell'eloquenza si aveva formato il filosofo inglese; perocchè, secondo egli avvisava, sarebbe oratore qualunque consegue lo scopo per cui si fa a parlare: ed io per verità non son di credere che ogni meschino arringatore di circoli si avesse a scambiare con Cicerone, che tempesta contro Catilina e salva la patria. Lo stesso autore dopo poche linee, conosciuta forse la irregolarità della sua definizione, quasi emendandosi, chiama l'eloquenza, *arte di muovere la volontà.* Questa definizione, ritratta dall'antica di Cicerone, è breve ed aggiustata, ma imperfetta; giacchè non sendovi espresso il *bene dicendi*, non vedi che questa arte di muovere la volontà ha per suo mezzo la parola. Considerando la seconda definizione del Blair, e l'antica di Cicerone ei pare che significhino il medesimo pensiere: però quella di Tullio riteniamo, non già come l'intesero i retori, ma come il principe degli oratori di ogni età doveva intenderla. E che il pensiero di Cicerone fosse diverso da quello de' pedanti, ce ne rende certi il sapere che egli chiamò altrove l'eloquenza: *Scienza di volgere e trattar gli animi.* Ma per non cadere in errore dichiariamola con breve comento, per rincalzare il quale diciamo prima, quale intendiamo che sia la natura dell'eloquenza.

E per eloquenza non intendo quella facoltà che tutti posseggono di esporre i desiderii le querele, e le proprie passioni esprimere; questa è inerente all'uomo, e per essa dagli altri animali si distingue. Non intendo neppure quel pregio che molti hanno per natura di parlare con gran calore di affetti di voce e di movimenti, e pure con uno sguardo con un gesto; ma parlo di quell'arte straordinaria e potentissima, che i Greci per eccellenza chiamarono il *dire*, (*ρεω*) *linguaggio* i latini (*eloquor*); arte che ammaestra per che modo si parli all'intelletto, come alla fantasia, come al cuore, traendo partito dall'indole dell'uomo, o di una comunanza e di un popolo speciale; che trova ed adopera opportunamente gravi ragioni, nobili e vivaci concetti, imagini pittoresche e sublimi; e tutte queste cose espone con eleganza e convenienza di modi e di stile: cosicchè alto sentire, nobile pensare, forza di ragionamento, vivacità di affetti, e squisitezza di gusto sono le principali qualità dell'oratore. Dopo ciò diciamo essere l'eloquenza; *l'arte di volgere gli animi per mezzo della parola conveniente:* così volgarizziamo l'antica definizione di Tullio.

Quel *bene dicendi* doveva significare il medesimo che *parola conveniente*; imperciocchè l'elocuzione può essere ornata ed eccellente talvolta, ma non dicevole alla sostanza delle idee e degli affetti. Oltre che

il *dire* non si riferisce solo al dettato esterno considerato in sè stesso ed indipendente dal pensiero che contiene nel fondo, ma all'uno e all'altro insieme; laonde reputo necessità esprimermi con le voci di *parola conveniente*, per notare l'accordo e la virtù del concetto insieme e della dizione che lo colora. Il *persuadendum* ho traslatato *volgere gli animi*; il che torna lo stesso che muovere la volontà, siccome dice il Blair. Il verbo *persuadeo* ha una significazione generica, cioè di piegar l'animo altrui ad un partito, senza specificare proprio il modo di cui si fa uso; e però comprende qualunque determinazione della volontà, sia che venga per convincimento d'intelletto, sia per commozione di affetti o di fantasia, siccome par che comunemente s'intenda il persuadere. Ma non si ha a pensare che Cicerone volesse restringere l'efficacia dell'eloquenza alla sola azione della fantasia e dell'affetto, ei che spesso adopera un ragionare così vibrato e stringente in parecchie orazioni, e molto più nelle forensi. Ma quando pure gli antichi non avessero inteso propriamente eloquenza il ragionare, perchè quasi sempre si sforzavano di ottener l'assenso altrui colorando imagini e destando passioni; a noi fa mestieri che diversamente l'intendessimo, giacchè l'eloquenza del nostro foro è tutta fondata nel raziocinio de' fatti e delle leggi, e non più nel commuovere, per quelle ragioni che a suo luogo metteremo in chiaro. Finalmente dicasi, come veramente è, *arte* l'eloquenza, se per arte intendasi non un catalogo di canoni di regolette e di luoghi comuni, ma lo studio che deve metter l'oratore per insignorirsi di ogni maniera di civili discipline, per conoscere l'uomo, maneggiar le passioni, trattar lo stile, considerar negli esempii de' sommi come e quando si debba o convincere o destare affetti, come scegliere e disporre le materie, come ordinare nelle sue parti una orazione.

Così e non altrimenti intendeva Cicerone essere arte l'eloquenza, ed arte chiamava tale studio. Ecco come dice nel primo dialogo dell'Oratore per bocca di Crasso: Se per arte s'intende una serie di principii, che derivati dall'osservazione de' fatti e pienamente accettati, siano indipendenti dall'arbitrio delle individuali opinioni e formino scienza; non mi pare che vi fosse arte alcuna di eloquenza: chè i generi dell'arringare varii sono, e si conformano al popolare sentimento. Ma se quelle maniere che si manifestano efficaci nella pratica del dire, sono da uomini esperti notate e raccolte, con proprietà di vocaboli espresse, distinte ne' loro generi e per materia distribuite; io non veggo la ragione perchè esse non si abbiano a chiamare *arte*. Però, soggiunge che qualunque fosse l'importanza di questi precetti, che da principio l'esperienza somministra, essi son poca cosa rispetto alle altre che di necessità si richieggono per conseguire il pregio dell'eloquenza: le quali noi verremo ordinatamente dichiarando ne' seguenti capitoli.

CAPITOLO SECONDO

Quali doti deve la natura concedere all'oratore.

La facoltà dell'eloquenza è da natura — Contraria opinione de' retori — Doti naturali dell'oratore — *Intelletto*, e qualità di esso — *Affetto* — *Fantasia*. In che differente da quella de' poeti — *Memoria*. Il parlare improvviso — Qualità esteriori dell'oratore — Qualità morali — Il difetto di probità snatura l'oratore.

Egli è vero, secondo avvisa Cicerone, che non l'eloquenza dall'arte, bensì l'arte dall'eloquenza sia derivata: *non eloquentiam ex artificio, sed*

artificium ex eloquentia natum. Quindi tutte le norme, che gli eccellenti oratori proposero a sè stessi ed altrui come guida in campo così difficile, altro non furono che generali principii, inerenti alla natura degli uomini e delle cose, e da essi osservati nella lunga pratica che ebbero delle assemblee; quindi molto argutamente Antonio nel secondo dialogo dell'Oratore, quando si fa ad esporre le teoriche dell'eloquenza, dice che egli ammaestrerà i suoi discepoli di dottrine che da niun maestro apprese; imperciocchè, secondo lui, l'eloquenza è cosa preclarissima per facoltà, ma per arte mediocre.

Ma queste che in mano ai grandi oratori erano norme libere e generali, per supplire al difetto di esperienza, in mano de' sofisti e de' retori addivennero formole pedantesche, onde essi si sforzavano di soccorrere al difetto dell' ingegno. Cosicchè per essi l' artificio valeva tutto, poco o nulla la natura; e la naturale facoltà del dire non fu più essa la fonte delle scolastiche induzioni, ma rivolo che dagli esercizii della scuola scaturiva: quindi la ragione, onde l'eloquenza, disgiunta dall'ingegno e ridotta a misere origini, cadde in vane declamazioni, in ventosi e artificiali periodi, in argomentazioni aride e puerili. Di ciò pure nacque la sentenza, che laddove i poeti nascono, gli oratori si formano: la quale opinione se contenesse un poco di vero, seguiterebbe che, studiando nelle formole inanimate, tutti potrebbero addivenire oratori. Ma come poi è nato che, dilatandosi lo studio de' canoni retorici, non è sorto mai più un'oratore? Se l'eloquenza tutti possono imparare, come va che Tullio è costretto a ricercar le cause di tanta penuria di oratori sì in Grecia come in Roma, accanto a sì splendida copia di filosofi di capitani e di poeti?

Della quale penuria la ragione si manifesta chiarissima; ed è, che l'oratore, oltre le circostanze de' tempi e delle istituzioni, speciali e grandissime doti aver deve dalla natura, grandi soccorsi dall' arte. Riserbandoci di parlare nel seguente capitolo degli studii che gli son necessarii, discorriamo ora delle qualità naturali di cui deve esser fornito.

È primieramente si richiede nell'oratore un' intelletto *vasto*, *profondo*, *acutissimo*. La facoltà della parola non è ristretta entro alcun limite di conoscenze, ma versa intorno a moltiplici materie; ed anche quando speciali attinenze ne circoscrivono l'azione, egli è certo che la mente dell'oratore, attingendo a qualunque vena di verità, può trarre soccorso da ogni maniera di discipline. Perciò l'intelletto di chi si sente disposto a questa arte singolarissima è tale, che, appigliandosi a' varii rami del vero, ne sa cogliere svariati frutti per nutrire l'eloquenza di succhi sostanziosi ed opportuni. A questa ampiezza di azione la mente dell'oratore deve congiungere una particolare attitudine di internarsi nel terreno ove si dilata, e di invenirvi con sagacia e prontezza i materiali acconci al suo lavoro; quindi necessaria la *profondità*, necessario l'*acume*. L'ingegno profondo entra nelle viscere delle cose, e caccia in luce le segrete cagioni ed i primi moventi de' fatti: l'ingegno acuto scorge subitamente i ligami ed i rapporti, che i fatti congiungono ai principii loro, gli uomini alle cose, il relativo all'assoluto.

Da queste tre proprietà dell'intelletto nasce la stupenda facoltà dell'oratore di spaziare per tutto ciò che è, addentrarsi in qualunque soggetto, sorprendere con operoso accorgimento la verità che sta nel fondo; nasce pure l'artifizio di rannodare gli elementi del dire, ed ordinare con lucentezza efficace i pensieri, donde poi viene quella disposizione di parti che solo ne' sommi si trova, e che rende così lucidi penetranti e

scolpiti i loro ragionamenti. Coloro che s'ingegnarono di somministrare col soccorso de' trattati l'ingegno oratorio a chi ne era sfornito, ben rimessamente sentivano dell'eloquenza, se credevano che l'arte potesse daro l'invenzione. Ma l'arte nulla può inventare, e vanamente i retori propongono il loro *de Inventione* come miniera di materiali a chi ha povero l'ingegno: miniera non sono i trattati, ma le cose; e neppure i trattati somministrano l'attitudine di scovrirne le vene, e cacciare a luce il metallo prezioso, ma la natura.

Tali qualità d'intelletto l'oratore le ha comuni anche col filosofo; e che altro fanno i filosofi se non spaziare per l'universo, penetrare al fondo, cogliere le segrete leggi che lo governano? Perciò, oltre questa bontà d'intelletto, l'oratore aver deve da natura una vivacità operosa di affetti; la quale, quando è a giusta proporzione con quello contemperata, non lo svia, non lo turba nelle sottili sue investigazioni, ma lo ravviva lo conforta, e gli porge quel natural calore che rende efficaci ed allettativi i ragionamenti. Sicchè il medesimo vero prende abito diverso in mano di ciascuno: il filosofo si limita ad esporlo con candidezza non disgiunta da certo ornato, conveniente alla semplicità dignitosa della sua natura; l'oratore lo riveste di una forma colorita ed attraente, con l'efficacia della quale gli dà maggior risalto, e ne rende popolare l'azione. Oltre a ciò, quando anche l'oratore non avesse mestieri di affetto per dar vita al ragionare, chi non sa che la persuasione non sempre si consegue conquistando le menti, ma alcuna fiata muovendo gli animi, e sforzando la volontà anche a dispetto della ritrosia dell'intelletto? E questo principalmente avviene o quando si volge il discorso alle moltitudini, o quando la gravità del caso richiede poche e fervorose parole; o quando le preconcette opinioni oppongono invincibile ostacolo al vero. Allora l'oratore cerca di conquistar gli animi ricercando le fibre del cuore, che non sono mai sorde a chi sa maestrevolmente toccarle. Questo chiarisce di quanta necessità sia nell'oratore l'affetto, che è cosa tutta da natura; e chi per natura non sente, non può per artifizio sentire, e tanto meno comunicare altrui le proprie commozioni. I sottili trattati intorno alle passioni degli uomini giovano al conoscimento, ma non alla pratica; e perchè l'oratore commuova non si richiede che conosca, ma che senta.

Ma non basta l'ingegno inventivo e l'affetto: si vuole che i pensieri i concetti le imagini siano esposti con modi evidenti ornati convenevoli, perchè avessero a scolpirsi nell'animo altrui; e questo lavoro di formo proviene tutto dalla imaginazione. Laonde, siccome ci ha una fantasia estetica propria del poeta, ve ne ha pure un'altra speciale dell'oratore per non dire la medesima, perchè egualmente deve essere incarnatrice vivacissima del pensiero, ed inesausta sorgente di colori e di armonie. Egli è vero che il poeta deve possedere in eminente grado questa facoltà madre del bello artifiziale; ma non è men vero che l'oratore deve ancora esserne abbondantemente provveduto, se vuol dare al suo pensiero la configurazione acconcia a scuotere e impressionare altrui. Un'oratore senza imaginazione, oratore non è ma freddo spositore di inanimati argomenti; potrà forse avere nel suo stile quella venustà ed eleganza che posson dargli i fini colori di una dizione sagacemente scelta, ma manca del meglio cioè pittura armonia e vita. Adunque non sono gran fatto distanti tra loro il poeta e l'oratore, anzi in molte cose la poesia soccorre mirabilmente l'eloquenza, sopratutto quando si tratta di colorire o di commuovere; e però Tullio consiglia il giovane che si ammaestra in eloquenza a versare sempre in mano le opere de' poeti, siccome quelle che

sole gli educano la fantasia, e nutriscono il dettato di maniere vivaci ed efficacissime.

Ultima tra le facoltà dell'oratore si è la memoria, senza cui non può trarre dagli studii quel profitto che gli è necessario. Se l'oratore, siccome Tullio avverte, deve esser versato in ogni ragione di dottrine, e principalmente nella filosofia e nella storia, chiaro apparisce quanto gli torni profittevole una memoria desta in uno e tenace, per apprendere e ritenere gran copia di fatti e di cose, e da esse trarre opportunamente i principii del suo argomentare, l'autorità de'giudizii, il morale criterio del retto e del vero, le ragioni del presente, ed i documenti dell'avvenire nell'esperienza del passato. Dippiù la memoria serve all'oratore non solo per imparar molto, e di ciò che ha imparato fecondare la sua composizione, ma ancora per ritenere ciò che ha scritto così come è, e quindi portare alla tribuna la forbitezza la proprietà lo splendore di un dire lungamente meditato. Parlare improvviso si può da pochissimi, ma in breve ragionamento, ed in stile che certo non ha il pregio e la virtù di meditata orazione. Ma niuno può al mondo tenere ampio e lungo ragionamento in ardua e svariata materia, e serbare lucentezza e ordine di idee, solidità di ragionare, e proprietà ed ornamento di dettato. Quindi fa mestieri di meditare e scrivere da prima; e solo perseverando in questa abitudine si rende famigliare a' grandi ingegni una maniera improvvisa quasi simigliante alla meditata, di che usano nelle occasioni non prevedute; ma non sì però che vadano alla tribuna, senza alcun poco di preparamento che serva almeno a mettere certo assetto nelle idee. Solo i sofisti avevano la pretensione di parlar su due piedi di qualunque grave argomento, anzi il prò ed il contra della quistione. Che essi avessero la pretensione di parlare, vada pure; ma di parlar bene solo essi sel potevano presumere. Voglio che ogni giovane si convinca, che senza meditare nulla si può far di buono; non nego che, studiata bene la materia, e preparato l'ordine del discorso, ben poco si richiegga a sporre chiaramente; ma grandissima differenza è tra chi parla con chiarezza, e l'oratore: la dizione non meditata non toglie il pregio di parlatore, anzi di facondo spositore del vero; ma eloquenza è altra cosa.

Adunque l'intelletto l'affetto l'imaginazione e la memoria sono le principali facoltà che la natura deve aver concesso all'oratore. *Sentio*, scrive Cicerone, *naturam primum atque ingenium ad dicendum vim afferre maximam . . . . Nam et animi atque ingenii celeres quidam motus esse debent, qui et ad excogitandum acuti, et ad explicandum ornandumque sint uberes, et ad memoriam firmi atque diuturni. Et si quis est qui haec putet arte accipi posse (quod falsum est, praeclare enim se res habet, si haec accendi aut commoveri arte possint, inseri quidem et donari ab arte non possunt) quid de illis dicet, quae certe cum ipso homine nascuntur? linguae solutio, vocis sonus, latera, vires, conformatio quaedam et figura totius corporis?* (1).

Dalle quali parole del più grande oratore che sia stato mai, si scorge chiaramente che, oltre certe facoltà dello spirito, la natura deve fornir l'oratore di alcune altre qualità esterne, che molto concorrono all'efficacia dell'eloquenza, cioè voce, pronunzia, gagliardia e portamento del corpo; le quali possono essere esercitate e migliorate dall'arte, ma non concesse. Nè dica alcuno che siano esse poco rilevanti; chè anzi son

(1) De Oratore L. 1.

di massimo momento, quasi come il colorito alla pittura; imperciocchè la parola per mezzo dell'azione s'imprime negli animi scolpitamente, e Cicerone non esita a dire che senza queste doti del corpo, abbenchè tutte si abbiano quelle dello spirito, non si può essere oratore: *Sunt quidam aut ita lingua haesitantes, aut ita voce absoni, aut ita vultu motuque corporis vasti atque agrestes, ut etiam si ingeniis atque arte valeant, tamen in oratorum numerum venire non possunt. Sunt autem quidam ita in iisdem rebus habiles, ita naturae muneribus ornati, ut non nati sed ab aliquo deo ficti esse videantur.*

Finalmente a tutti i pregi dell'ingegno e del corpo la natura congiunger deve nell'oratore tale una rettitudine di cuore, che lo faccia studiosissimo del bene e caldo parteggiano della virtù. La probità nasce con noi, giacchè l'educazione, secondo dice il poeta, altro non fa che afforzarla (1). Dessa è come un paludamento splendido e dignitoso che riveste l'uomo, e lo rende riverito ed onorato in mezzo a qualunque nequizia di tempi, ed imperversamento di costumi: essa rendeva Catone, rendeva Crasso, rendeva Antonio e Cicerone medesimo, quasi venerande deità, nella corruzione scellerata de' tempi; e la loro parola mentre da una parte confortava i buoni, dall'altra sfolgorava potentemente i tristi. La probità afforza l'oratore nelle civili pugne, e lo fa coscienzioso propugnatore del vero. La prosperità e la gloria degli stati, gli interessi della legge, l'incivilimento e la morale, la vita e la libertà de' cittadini sono nelle sue mani; nelle sue mani ha pure uno stromento valevolissimo così a spingere al male, come a condurre al bene; or senza salda virtù come nelle popolari adunanze si può fare argine alla furia delle sedizioni, come ne' senati e nel foro sostener le ragioni della giustizia e della legge, come nelle sacre concioni allettare al bene, ed informar gli animi a miti sensi ed a santi e pietosi costumi? Ed in che modo, diceva Quintiliano, si può parlare efficacemente di giustizia di fortezza di temperanza e di altre simiglianti virtù, dove ad essi manchi l'oratore. Laonde que' buoni antichi non facevano alcuna distinzione tra la virtù e l'eloquenza; e virtuoso reputavano colui che sapesse vincere sè stesso, sostenere la civiltà, edurare le genti, e con le pratiche della vita farsi specchio altrui di temperati e di onesti costumi. Nell' incivilimento cristiano corre maggior debito di possedere sì fatta sapienza, poichè, maggior luce di verità ci circonda, e più delicati doveri ci stringono; principalmente al tempo nostro che una falsa scienza si sforza di sdradicare ogni buon germoglio, e minaccia di sovvertire la civil vita e la domestica; nè mancano allettativi parlatori che s' ingegnino di sviare il senno, e corrompere la rettitudine de' popoli. Solo l'eloquenza, nutrita di sincera filosofia, ed inspirata da carità vera delle umane sorti, può dalle aule legislative e dagli altari percuotere i nemici degli uomini e di Dio, e sostener le ragioni della natura della civiltà della morale e della pace.

(1) *Rectique cultus pectora roborant: Horat.*

CAPITOLO TERZO

Degli studii generali necessarii all'oratore.

Studii *generali*—Studii *particolari* — Autorità di Cicerone — Gli studii generali si riferiscono alle naturali facoltà dell'oratore — Filosofia. Esempio degli antichi — Unità de' diversi generi di eloquenza — Storia — Lettere ed arti — Esercizio della memoria – Studio dell'azione. Potere che questa ha sugli animi — Naturale attitudine all'azione — Modi di educarla — Onde proviene la varietà dell'eloquenza.

Descritte le facoltà che la natura concede, passiamo a dire degli studii che più sono necessarii agli oratori. I quali studii io divido in due classi; altri contengono la sostanza, e sono il nutrimento vitale dell'eloquenza, ed io li chiamo *generali*; altri risguardano la pratica, e propriamente addestrano al ben dire, e questi sono *particolari*. Noi discorreremo prima di quelli, poi di questi; e nel far ciò dichiariamo di torre a guida in molte cose Cicerone, e spezialmente in quelle che per la natura loro non sono sottoposte al variare de' tempi. E ci è paruto conveniente farci scudo dell'autorità di tanto uomo, per non tirarci addosso il rimprovero fatto da Annibale a quel Formione, che in corte di re Antioco ebbe l'impudenza di parlare parecchie ore dell' arte della guerra, e degli officii di un capitano innanzi al primo capitano dell'età sua. Dimandato Annibale da' circostanti qual giudizio portasse del filosofo peripatetico, fama è che rispondesse; aver lui veduto de' vecchi pazzi, ma niuno tanto, quanto Formione. E bene gli andò investita, soggiunge Tullio: e come? parlar di guerra senza aver mai veduto un accampamento! *Hoc mihi facere omnes isti, qui de arte dicendi praecipiunt, videntur: quod enim ipsi experti non sunt, id docent coeteros.* E così pare che pratichino tutti costoro che si danno ad insegnare eloquenza: ammaestrano altrui, di ciò che non mai essi hanno saggiato.

Non ci ha dubbio che l'oratore debba principalmente studiar quelle cose che educhino le naturali facoltà di cui è fornito, cioè l'intelletto il cuore la fantasia la memoria e l'azione; e che gli agevolino l' esercizio del santo ministero cui fu sortito. Molti sono usi a considerar l'eloquenza come un'artifizio ingegnoso, o come una esteriore imbiancatura di bellezza senza alcun pregio intrinseco; sicchè per essi il ben dire altro non è che un apparato di belle frasi, e l'oratore un'organo di armoniosi periodi, e nulla più. Da questo falso concetto presero baldanza le scuole de' retori e de' sofisti, nacque l'avversione di Socrate e de' suoi discepoli, che la filosofia consideravano non come il succo ma come l'antidoto dell'eloquenza, derivò il discredito degli oratori che da' moltissimi si tengono in conto o di inutili parolai, o di ambiziosi corrompitori de' popoli. Ma così non era in principio, nè così l'intendeva quel grandissimo di Cicerone. Chè gli antichi greci dicevano *sapienza* il senno e la parola in una sola facoltà congiunte, e sapienti coloro che questa facoltà volgevano all'educazione degli uomini ed al regimento degli stati: quindi i Licurghi i Pittaci i Soloni, e Pisistrato e Pericle e Demosten, e tanti; per forma che, dice Tullio (1) pare che quell'antica dottrina fosse egualmente maestra e del ben fare e del ben dire; nè diversi erano i precettori, ma i medesimi uomini insegnavano a saper vivere ed a saper parlare, a simiglianza di Fenice, che appresso Omero fu dato da Peleo a

(1) De Orat. Dial. 3.

compagno del figliuolo, perchè lo facesse *oratorem verborum*, *actoremque rerum*.

Adunque i grandi uomini sino a Socrate congiungevano con la ragion del dire le ragioni dell'umanità e degli stati, da Socrate in qua furono i facondi ingegni distinti da' dotti; quindi derivò che i filosofi l'eloquenza, gli oratori la sapienza disdegnassero; quindi l'arte della parola decadde e la filosofia divenne sterile patrimonio di pochi. Cicerone, nutrito dell'antica sapienza, ed uso a maneggiar la parola in servizio della morale e della patria, sostiene che eloquenza non ci ha senza scienza, e la filosofia pone a base della favella, e come studio principalissimo dell'oratore. E poi soggiunge (1): Sull'autorità mia svillaneggiate e ridete in faccia a tutti costoro, che co' precetti de' retori presumono di aver tutta compresa la virtù dell' eloquenza; mentre non han potuto neppure intendere che cosa essi professino. L'oratore debbe aver cercato udito letto disputato e ventilato tutto ciò che è nella vita, tale essendo la materia del suo favellare; imperocchè l' eloquenza è tra le virtù massime la più bella ed illustre, che, abbracciando tutta la scienza delle cose, così spiega con la parola i sensi dell' animo ed i consigli della mente, che spinge ovunque vuole gli ascoltanti. E per quanto essa potenza è maggiore, tanto a maggior probità e prudenza debbe esser congiunta; chè, affidandola ad uomini sprovveduti di senno e di rettitudine, non ne faremo oratori, ma l'arme daremo in mano ai pazzi.

Dopo ciò chi può negare, altro essere un parlatore facondo, altro un oratore? e se oratore è soltanto colui che la scienza rende, per mezzo della parola, efficace ministra di civiltà, chi non vede che la filosofia esser deve l'anima dell'eloquenza, e studio principalissimo dell'oratore? La filosofia nella sua più larga significazione, è la scienza degli uomini e delle cose: in essa si contengono i principii supremi di tutto ciò che è, quindi la legge, la morale, i documenti della civil vita e della domestica in essa hanno radice; e tutto l'umano sapere da lei traendo principio, poichè si è attuato nelle varie branche della civiltà, in lei si coordina e supremamente si congiunge. Quindi, di qualunque divisa per la diversità delle condizioni sociali l'oratore si rivesta, se la sua parola esser deve indirizzata a svolgere le norme eterne del vero, chiaro apparisce che la filosofia è comune fondamento di ogni genere di eloquenza, e studio di ogni oratore. Quindi l'oratore delle assemblee e de' senati, l'oratore del foro, e quello delle sacre tribune, benchè ciascuno intender dovesse a speciali studii che informano la particolar maniera del suo dire, tutti però hanno ad essere imbevuti del medesimo vero universale, che tutto l'umano sapere concentra nel medesimo fine. O forse bisogna pensare che la Religione la morale la legge, ed ogni altro elemento della vita de' popoli, avessero diversa sorgente e non menassero ad un fine unico ed eterno? Ma se una è l'umanità, unica la sua origine, unico il fine a cui tende, dobbiam tenere una essere l'eloquenza, unica la universale scienza che l'informa: e soltanto nascere le differenze dall'abito che ella prende, e dalla via diversa per cui al medesimo scopo s'incammina.

Posto che la filosofia universale, cioè la scienza degli uomini e delle cose debba essere principale studio dell'oratore, se vuol rendere pratica e benefica l'azione della sua parola; io non so ove meglio le cose

(1) Dial. 3.

e gli uomini si possa imparare a conoscere, che nella storia. Se la storia è luce di verità e maestra della vita, se l'oratore tutta deve adoperare la sua virtù per aprire allo splendor del vero le menti e manodurre gli uomini nello svolgimento della vita sociale, io non conosco fonte più copioso di civil senno e di utili insegnamenti. Nella storia dunque l'oratore educherà sè stesso, ed imparerà ad educare altrui; i documenti dell'avvenire ivi rampollano dalle memorie del passato; ivi imparerà a conoscere gli uomini e la virtù delle umane facoltà, il principio ed il fine delle cose, tutta insomma la vita. La storia è all' umanità, dice Cousin, ciò che la coscienza è rispetto all'individuo: ora se, meditando in noi stessi, apprendiamo quel che siamo e quel che potremo essere; similmente, meditando nella coscienza dell'umanità, s'impara a conoscere che cosa l'umanità è, donde viene, dove va, per quali vie si conviene condurla. Il difetto degli studii storici ha renduto o vana o pericolosa la parola di tanti che in Europa abbiam veduto sorgere parlatori da tribuna, senza accorgimento nè senno politico. Vogliono costoro migliorar le sorti de' popoli e farsi conduttori dell'umanità ne' suoi incrementi, ma mancano del meglio, cioè i popoli e l'umanità affatto non conoscono. Misero lo stato, quando viene a mano di sì fatti Carneadi e Cleoni; infelicissimo poi quando di Catoni vi ha difetto, che gli caccino.

Se la filosofia e la storia nutriscono di sapienza l'ingegno dell' oratore, le lettere e le arti gli educano l'imaginazione ed il cuore. Non basta che l'oratore conosca il vero, non basta che l'esponga con eleganza e precisione, ma si vuole che l'ami e lo faccia amare altrui, si richiede che sappia colorirlo e lumeggiarlo, e colorito e vivace altrui lo rappresenti. Il parlar preciso ed elegante insegna Cicerone (1) essere necessario, a qualunque non che oratore, ma uomo; nè chi lo fa merita lode, ma bene se facesse il contrario, si procaccerebbe biasimo. Ma chi trae a sè la meraviglia degli ascoltanti, e vien reputato quasi un' iddio? Soltanto colui che sa distinguere, snocciolare, lumeggiar l'argomento con la copia delle cose e delle parole, e lo stile atteggia con certo numero, in che sta l'ornamento; tutto ciò temperato secondo si conviene al soggetto ed alle persone. Ognun vede che per acquistare questa virtù di ornamento si richiede il forte imaginare, il sentir caldo, la parola ubertosa; i quali pregi si acquistano con lo studio delle lettere. E però i principii generali delle arti, la poesia e la prosa, la parola e lo stile studiar deve il giovane, che si sente disposto ad essere oratore. Con la scorta di una critica sana e severa, se italiano è, ha da ricercare le opere de' greci de' latini e degli italiani maestri, percorrere i poemi e le orazioni, nutrirsi di quelle imagini, di quell' affetto, di quel magisterio di stile; e principalmente nelle storie di Tucidide di Erodoto di Livio di Tacito, e de' nostri storici del XV e XVI e di qualche altro del XVII e XIX secolo, bevere a larghi sorzi la civile sapienza, il nervo de' concetti, la maschia virtù e la meravigliosa eloquenza delle concioni e delle narrazioni. Per tal modo la fantasia si slarga, l'affetto si educa, la dizione e lo stile si rendono vivaci armoniosi ed atti ad esprimere con dignitoso ornamento utili e grandi pensieri.

Rimane a coltivar la memoria e l'azione. La prima non abbisogna di speciali norme, ma solo di esercizio, sendo facoltà tutta da natura, cui l'arte altro non può fare che svolgere, e confortarla con l'uso. Ora si conviene non esser restìo al penoso esercizio d'imparare, e non

(1) De Orat. Dial. 3.

solamente sforzarsi a ritenere le materie e le cose, ma le parole ancora e la disposizione onde son collocate. Laonde grandissima utilità proviene dall'imparare per filo bellissimi brani di classiche prose e poesie, e recitarli spesso; imperocchè da questa pratica e ci rendiamo più agevole il ritenere le proprie cose, e la mente si conforma a quel dettato a quelle armonie a quello stile, onde poi la nostra propria maniera si assoda e di vitale succo ringagliardisce. Perseverando in queste esercitazioni la memoria si rende spedita e tenace; lo che giova mirabilmente sì per apprendere, come per recitare. Quali siano i frutti della memoria, dice Cicerone (1) occorre forse di dichiarare? Ritenere ciò che hai imparato nel dissaminar la causa, e ciò che tu stesso hai pensato; aver nell'animo impressa ogni sentenza, tutto per ordine descritto l'apparato delle parole, udire chi ti ammaestra o colui che ti sfida per modo che non paia infusa nell'orecchio, ma scolpita nell'animo la parola di lui. Laonde que' soli che han vigorosa memoria sanno che, come, e quanto hanno a parlare, qual cosa abbiano già detta, quale altra avanzi a dire; ricordano ciò che in altre cause essi praticarono, ciò che dagli altri appresero.

Ultima viene l'azione, la quale da molti suole essere come cosa di poco rilievo negletta; eppure la è importantissima, chè da essa in gran parte dipende l'effetto di qualunque più lavorata orazione nell'animo degli ascoltanti (2) La modulazione della voce, l'atteggiamento del corpo, il gesto della mano sono il linguaggio pittoresco degli affetti e de' pensieri; e spezialmente gli occhi, quando si hanno da natura vivaci esprimenti mobilissimi, rivelano anche senza parola qualunque più segreto sentimento dell'animo. Ma tutte queste cose congiunte poi alla parola divengono efficacissime e quasi servono di interprete ai concetti più riposti, agevolano l'intendimento delle cose oscure, e le imagini rappresentando in forma più colorita le rendono più commoventi. Perciò l'oratore usar deve le medesime arti che gli attori da teatro, avendo però il dovuto riguardo alla gravità del suo dire, del soggetto e di sè stesso; posta questa accidentale diversità, quale altra differenza, dice Cicerone, passa tra un'attore da scena e l'oratore, se non che quello le cose verisimili, questo rappresenta proprio esso il vero?

Chi non tien conto dell'azione disconosce la natural legge da cui ci è imposta (3) nè sa che cosa essa può valere. Tanto essa è necessaria

(1) De Orat. Dial. 2.

(2) *Actio in dicendo una dominatur; sine hac summus orator esse in numero nullo potest; mediocris hac instructus, summos saepe superare.* Cic. de Orat:

(3) *Animi est enim omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi. Nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere . . . . . Quare oculorum est magna moderatio; nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias, aut ad pravitatem aliquam deferamur. Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum coniectu, tum hilaritate, motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis. Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculos autem natura nobis, ut equo et leoni setas caudam aures, ad motus animorum declarandos dedit. . . . . . in his omnibus quae, sunt actionis inest quaedam vis a natura data, quare etiam hac imperiti, hac vulgus, hac denique barbari maxime commoventur. Verba enim neminem movent; nisi eum qui eiusdem linguae societate coniunctus est . . . . . Actio, quae prae se motum animi fert, omnes movet; iisdem enim omnium animi motibus concitantur, et eos iisdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant,* Cic. De Orat. III.

all'eloquenza, che Demostene, che certo fu il più nervoso e grave oratore che si ebbe la Grecia, interrogato qual fosse il primo elemento dell'eloquenza, rispose l'azione; quale il secondo, quale il terzo, sempre l'azione rispose. E bene sel sapeva egli; chè fatto da natura poco disposto al ben pronunziare, ed all'atteggiarsi con grazia e verità, volle dapprima reputar cosa superflua l'azione, quando chiara apparisse la bontà del dettato e de' pensieri. Dipoi fatto senno dalle disfatte che ebbe a patirne nel pubblico aringo, è incredibile, siccome narra Plutarco; quanto si affaticasse per conseguire il pregio di una ornata e vivace declamazione; onde poi rimase ai contemporanei ed ai posteri esempio di toleranza, e chiaro documento di quanto possa una volontà ostinata trionfare delle ritrosie stesse della natura.

Fondamento del ben declamare si è il bene intendere e sentire ciò che si ha ad esporre. Quando il giovane è compenetrato dell'idea e dell'affetto che si contiene nelle sue parole, interroghi il proprio senno, interroghi la natura per che modo esprimerebbe col linguaggio di azione il medesimo pensiere, ove mancasse affatto del linguaggio vocale; quale lo sguardo, quale il gesto, quale la positura di tutto il corpo; e trovato che abbia la figura più dicevole ed esprimente, di quella usi accompagnandola alla parola, ma per forma che l'espressione dell'atto preceda sempre di alcun poco quella della voce, e quasi le serva di interpetre e di guida. Se in fatto di ben declamare natural base si è l'intendere ed il sentire, il primo studio esser deve la natura; cioè ricercare perchè modo la natura esprimerebbe per via di azione il medesimo concetto; della quale ricerca era sì sollecito Demostene, che, narra Quintiliano, soleva innanzi ad uno specchio studiare l'azione delle sue aringhe. Dopo ciò o pochi sono i precetti o nessuno; soltanto bisogna da principio meditare, e studiare i modi per bene esprimere, acciò per lungo uso addivenga abito l'esporre con vivacità naturalezza e convenienza di atteggiamenti e di suoni.

Molto conferirà all'acquisto delle qualità più necessarie a ben declamare, l'educar la voce col canto per renderla pieghevole alle svariate modulazioni (1); e con l'arte del danzare e dell'armeggiare concedere al corpo quella agevolezza e snodamento di membri, chè rende facile e leggiadra ogni positura ed ogni gesto. Giovérà pure l'osservare i grandi attori sulle scene, e dall'artifizio loro trarre opportuni ammaestramenti; ma, ripeto, non si dimentichino i dovuti riguardi all'indole dell'eloquenza, chè certo per diletto delle scene si praticano certe fioriture, che male si addirebbero sì alla maestà de' templi, come alla gravità del foro e delle tribune (2). Ed a quest'uopo trovo giovevolissimo

(1) Solo l'esercizio del canto può dare alla voce quella varietà di modulazioni, che si richiede per esprimere coloritamente i varii affetti. *Omnes voces, ut nervi in fidibus, ita sonant ut a motu animi quoque sunt pulsae. Nam voces, ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant: acuta, gravis; cita, tarda; magna, parva; quas tamen inter omnes est suo quaeque in genere mediocris. Atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera; lene asperum; contractum, diffusum; continenti spiritu, intermisso; fractum, scissum; flexo, sono; attenuatum, inflatum..... Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores. Cic. de Orat. III.*

(2) Cicerone nel trattato a Marco Bruto, in cui si sforza di rappresentare l'ideale dell'oratore, quale esso l'imaginava, ci porge una idea generica dell'azione che si conviene all'eloquenza; e dalle sue parole apparisce quanto sia decorosa in uno ed esprimente: *Status erectus et celsus, rarus incessus nec ita longus; excursio moderata, eaque rara; nulla mollitia cervicum, nullae argutiae*

che a' giovanelli si faccia per privata ricreazione **rappresentare drammi**, così in prosa come in verso. Quale costumanza si trova osservata in parecchi licei e ginnasii, con gran profitto degli alunni; giacchè la scena insegna l'arte del declamare, educa l'animo ed il corpo dei giovani, e dà loro certo imperio di sè stessi, che li rende poi men timidi e ritrosi nelle pubbliche prove.

Da tutto ciò che abbiamo esposto tanto in questo, quanto nel capitolo antecedente, si deduce, uno essere l'oratore nel fondo; imperciocchè le medesime qualità naturali, e gli stessi studii son fondamento a qualunque genere di eloquenza, e le diversità nascono dalla particolare attitudine di chi parla e dal carattere speciale di ciascun genere di dire. Certo altra è la maniera di Demostene, altra quella di Cicerone, altra quella di S. Giov. Crisostomo; ma Demostene Cicerone e S. Gio. Crisostomo, per giungere a quel pregio singolarissimo di eloquenza, ebbero da natura i medesimi doni, i medesimi soccorsi dall'arte. Ed io son di credere, che l'uno posto nelle condizioni dell'altro avrebbe sempre meritato lo stesso grido di eloquente, sebbene in genere diverso. Questo ho voluto dire per combattere un pregiudizio che grave danno arreca agli interessi dell'eloquenza sacra; imperciocchè si stima da molti, che il sacro oratore non abbisogni di alcuna disciplina, come l'oratore politico ed il forense. Quindi spesso trovi gretta erudizione, poca conoscenza degli uomini, dizione esornata o plebea. Abbiamo per fermo che di intelletto fantasia memoria affetto ed azione ne deve avere avuto tanto da natura quanto altri; che la filosofia le lettere e la storia esser debbono il sostrato della sua educazione, egualmente che degli altri. La differenza non è in questo, ma negli studii speciali alla sua condizione, e nel carattere proprio del suo discorso; perocchè egli dovrà specialmente imparare le sacre scienze, laddove il politico ed il forense studieranno quelle che alla foro ed alla tribuna son necessarie; e laddove questi daranno al proprio dire quel torno che si affà all'indole delle proprie materie, egli configurerà la sua orazione si che corrisponda alla natura delle idee e degli affetti che dalla Religione vengono inspirati.

digitorum; non ad numerum articulus cadens; trunco magis toto se ipse moderans, et virili laterum inflexione, brachii proiectione in contentionibus, contractione in remissis — E nel Dialogo terzo dell'oratore, dopo aver parlato delle inflessioni della voce, così dice intorno al gesto conveniente alla dignità dell'eloquenza: *Omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scoenicus, sed universam rem et sententiam; non demonstratione sed significatione declarans, laterum inflexione forti ac virili non ab scoena et histrionibus, sed ab armis, aut etiam a palaestra..... Sed in ore sunt omnia; in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum etc.* Chi desidera più particolareggiata notizia di queste cose legga, oltre i trattati di Cicerone sull'eloquenza, le istituzioni di Quintiliano.

CAPITOLO QUARTO

Degli studii particolari.

Necessità di studiare i principii dell'arte del dire — Metodo de'retori inetto e balordo — In che è riposto lo studio dell'eloquenza. Opinione di Quintiliano — Insegnamento pratico negli scrittori eccellenti — Esercizio del comporre — Come imitare — Esercizio di volgarizzare almeno i latini, quando non si può i greci oratori — Pratica dell'aringare — Vantaggi della pratica — Metodo usato da Cicerone in fatto di studii.

Se è vero che la naturale facoltà sia l'elemento sostanziale dell'eloquenza, non è pure men vero che essa debba essere dall'arte esercitata e condotta a perfezione. In questa verità tutti convengono; giacchè la natura produce i materiali grezzi, i quali, ove manchi il lavoro, tranno l'intrinseco pregio, nè forma hanno, nè acconci sono ad alcun uso.

Ma quello intorno a cui l'esempio de' retori ha traviato le antiche e le moderne scuole, si è il metodo. Persuasi che ci ha un'arte per coltivar la naturale facoltà del dire, vollero di quest'arte fare un'educatrice scrupolosa, al magistero di lei sottoposero l'ingegno, e tanto arbitrio e signoria le dettero sulla natura che infine essa riuscì non a fecondare il campo assegnatole, ma per soverchia cura e troppa ostinazione di sistema a sterilirlo. A leggere un solo di costoro gli hai letti tutti, perchè in tutti trovi le medesime norme e gli stessi consigli. Essi non fanno alcuna distinzione di circostanze, non tengon ragione della natura diversa de' soggetti: tutta la varietà immensa, che nasce da' soggetti e dalle occasioni costringono ad un solo andamento, e la facoltà del dire, che è pure svariatissima, sottopongono ad una sola disciplina. E quel che è più, mentre non si danno alcun pensiero di ciò che è intrinseco e vitale all'eloquenza, si sbracciano poi a spacciare come maraviglioso trovato certe regolette, che risguardano l'andare dell'orazione, e dell'orazione danno un congegnamento di parti unico, e sempre dello stesso conio conformale. Dopo ciò, se taluni, dice Cicerone (1), credono poter far sangue di questo dottrine, si accostino ai loro libri, che innumerabili sono ed a tutti noti; e là troveranno ogni cosa dichiarata garbatamente. Ma veggano bene che cosa essi cercano; àrmi per scherzare, o per combattere? chè altro sono le battaglie e gli eserciti, altro gli esercizii del Campo-Marzio. Però, quantunque per formare uomini invitti si richiegga l'animo fiero audace sagacissimo, pure l'esercizio dell'armeggiare reca alcun giovamento al gladiatore ed al soldato; ma la scuola de' retori mena a nulla.

Adunque se l'arte del dire non si apprende da' precetti de' retori, donde essa viene, quale essa è? Ecco come la descrive Quintiliano: *Multo labore, assiduo studio, varia exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, praesentissimo consilio constat ars dicendi.* Dunque fatica molta, studio incessante, esercizio svariato, prove frequenti, alta prudenza, accorgimento sempre pronto, ecco tutta l'arte. Ma in che stanno questo esercizio questi studii questi esperimenti, onde si acquista il senno e l'arte? La fatica e lo studio deve versare ne' capilavori di eloquenza, esercizio assiduo esser devo lo scrivere, sperimento l'aringare. Questa si è quella che Cicerone afferma essere stata la sua educazione di oratore, e che Quintiliano, dietro l'autorità di lui, propone a tutti coloro che si addicono all'eloquenza.

(1) De Orat. Dial. 2.

Quindi, poichè il savio precettore avrà assaggiato la naturale disposizione del suo allievo, dopochè l'avrà preparato con gli studii generali della filosofia e delle lettere, menar lo deve alla lettura degli storici degli oratori e de' poeti, a' quali il consentimento di tutti i secoli ha concesso il primato dello scrivere e del dire. Fa mestieri da prima che ei gli si faccia diligente e sagace interpetre del magistero onde sono ordite le narrazioni e le concioni di Livio, dell'artifizio e del senno che è nelle orazioni di Tullio, della verità del calore e di quella eloquenza di affetti che è originatissima in Dante ed in Omero. Dissaminata in ciascuna sua parte l'eloquenza di questi primissimi, ed acquistato un poco di quella desterità che si richiede per penetrare nell'intimo senso di un'oratore, si passerà ai secondi, che o per virtù tutta propria, o per discreta imitazione dai primi, scrissero storie orazioni e poemi celebratissimi: tali principalmente sono Tacito e Virgilio tra' Latini, il Guicciardini il Bartoli e Tasso tra gli italiani. A questi reputo savio consiglio aggiungere alcun classico scrittore di drammi, come Sofocle Sakspeare e l'Alfieri; chè l'arte di dar rilievo all'indole degli uomini e di esprimere le umane passioni con l'eloquenza de' fatti e de'rivolgimenti scenici, può recare grande giovamento all'oratore per muovere gli affetti e mettere in evidenza i riposti documenti della vita. Perseverando in questo studio si viene a formar nei giovani quel senso squisito che diciamo gusto, e l'abito del ben giudicare, e l'attitudine di considerar gli uomini e le cose in armonia di sè stesse e delle condizioni che l'accompagnano. E laddove essi fossero pure versati nelle greche lettere, ponno, avendo a guida gli italiani ed i latini, salire alle sorgenti greche, ed attingere come da fonte originale quella eloquenza, onde poi la nostra derivò. E questo, ripeto, si può far solamente da coloro che abbiano sufficiente perizia della lingua di Tucidide e di Demostene, giacchè ne' volgarizzamenti poco si trova di quel sottile artifizio di stile, e nulla di quella morbidezza e di quel risalto di tinte che fanno sì originale la greca eloquenza. Ma, quando non si ha pratica del greco idioma, lo studio principale deve consistere ne' latini, che, ammaestrati essi dai greci, sono la fonte immediata del dire italiano.

Ma come propriamente si abbia a far questo esame, sì che ogni particolarità d'arte fosse posta in luce, non si può definire con le parole; solo il fatto può esser norma, e nella seconda parte di questa mia opera se ne troverà quell'esempio che io ho potuto migliore. Tutto il profitto de' giovani nasce dalla diligenza de' maestri; ne' quali grande deve essere la perizia dello scrivere e del dire, profonda la conoscenza e l'affetto dell'arte, il senno e l'acume grandissimi, perchè si possano far guida agli inesperti (1).

(1) Piacemi qui di riferire le parole, onde Quintiliano descrive l'officio di un buon professore di eloquenza, ed il metodo che tener deve nell'ammaestrare i giovani sull'esempio de' grandi scrittori = *At demonstrare virtutes, vel, si quando ita incidat, vitia, id professionis eius atque promissi, qui se magistrum eloquentiae pollicetur, maxime proprium est . . . Nam mihi cum facilius, tum etiam multo magis videtur utile, facto silentio, unum aliquem (quod ipsum imperari per vices optimum est) constituere lectorem, ut protinus pronuntiationi quoque assuescant; tum exposita causa, in quam scripta legatur oratio (nam sic clarius, quae dicentur, intelligi poterunt) nihil otiosum pati: quodque in inventione, quodque in elocutione annotandum erit; quae in procemio conciliandi iudicis ratio, quae narrandi lux brevitas fides; quod aliquando consilium, et quam occulta calliditas (namque ea sola in hoc ars est, quae intelligi nisi ab artifice non possit): quanta deinceps in dividendo prudentia, quam subtilis et crebra argumentatio, quibus viribus inspirat, qua iucunditate permulceat, quanta in maledictis asperitas, in io-*

Con lo studio ragionato de' classici scrittori si deve congiungere l'esercizio del comporre. Lo scrivere, solo lo scrivere assiduamente, regolato dalla savia correzione de' maestri, modera l'invenzione, forma lo stile, rende agevole l'espressione; e quel che è più, prepara il giovane a parlare con ordine affetto ed evidenza, non disgiunta da convenevole ornamento e venustà. Scrivere dunque, e nello scrivere giova non poco il torre ad imitare qualche originale oratore, la cui maniera può servir di modello. Ma nel far ciò si richiede discernimento a scegliere, dice Tullio; e fatta una buona scelta tenersi lontano non solo da qualche difetto, che anche ne' sommi si trova, ma ancora dal soverchio imitare quei pregi di maniera che a lui son particolari. Imperciocchè accade di certe bellezze di ornamento, che usate con discrezione e maestrevolmente maneggiate dan risalto alla naturale bellezza delle cose, adoperate troppo spesso addivengono importune e per soverchio sapore nauseose.

Per formare lo stile italiano, e meglio entrar nelle ragioni dell'arte torna pure a gran profitto il tradurre dai latini, e segnatamente da Livio e da Cicerone; chè per conservare quel nerbo di espressione, quel giro di discorso, quell'ordine, quella pienezza, quell'impeto, quel colorito, fa mestieri di ricercar nella propria lingua colori e modi corrispondenti, disporre il periodo a quel virile e dignitoso andamento, e penetrar nelle viscere del magisterio loro. Così e non altrimenti i più valorosi prosatori e poeti che si abbia l'Italia usarono, così e non altrimenti Dante potè avere imparato da Virgilio *lo bello stile*; e così afferma Cicerone di avere esso praticato, recando in latino i migliori de' greci, e più di tutti Demostene, ed a questo conforta la romana gioventù.

Poichè dallo studio de' sommi e dalla pratica dello scrivere, avrà il giovane acquistato il senso sicuro dell'arte, il senno di servirsi de'mezzi e l'agevolezza di rendere convenevolmente i proprii pensieri; bisogna che si addestri alla pratica dell'aringare con opportuni sperimenti. E perchè questo esercizio riuscisse a lui profittevole ed all'arte, deve lasciar la scuola, e sottoponendosi alla disciplina di alcun savio oratore, far vere prove in campo vero di battaglia. Il soldato che solo s'instruisse all'armeggiare senza mai uscir del quartiere nè guardare in faccia il nemico, saprà certo tenersi nelle ordinanze in un giorno di pompa, ma non mai vincere. La pugna, soltanto la pugna lo rende intrepido, sagace, avveduto in mezzo ai rischi ed alle percosse; però si richiede che respiri la polvere de' campi, s'indurisca alla fatica de' movimenti, si renda famigliari i pericoli, si faccia esperto del vincere adoperando tutto sè stesso in mezzo alla furia del combattere. Tale esperienza gli procurerà gloria e comandi, e tanto sarà miglior capitano, quanto più si affaticò soldato sotto le insegne. Simigliantemente non può divenire oratore, e farsi modello altrui di ben dire, chi prima non fece lunghi stipendii, e imparò soldato quello che duce saprà insegnare altrui. Ma, ripeto, la pra-

cis urbanitas; ut denique dominetur in affectibus, atque in pectora irrumpat, animumque iudicum similem his quae dicit, efficiat. Tum in ratione eloquendi, quod verbum proprium, ornatum, sublime; ubi amplificatio laudanda, quae virtus ei contraria, quid speciose translatum; quae figura verborum; quae lenis et quadrata, virilis tamen compositio = Ne id quidem inutile, etiam corruptas aliquando et vitiosas orationes, quas tamen plerique iudiciorum pravitate mirantur, legi palam pueris, ostendique in his quam multa impropria, obscura, tumida, humilia, sordida, lascica, effeminata sint: quae non laudantur modo a plerisque, sed. quod peius est, propter hoc ipsum quod sunt prava, laudantur — Quint: Inst: Orat:

tica e l'esperienza s' acquista nell'esercizio del proprio mestiere, cioè l'orator forense nel foro, l'orator sacro sui pulpiti, il politico ne' Consigli e nelle Assemblee: ivi ciascuno imparerà a conoscere gli uomini a' quali parla, la natura delle materie, i mezzi più acconci a conseguire il fine. Le scuole generali vanno sempre pe' generali; il soggetto non è mai vero, le circostanze sono imaginarie: e tale essendo il soggetto e le circostanze, come volete che l'affetto si desti, l'imaginazione si commuova, l' ingegno si sforzi? e se l'animo è freddo, se l'intelletto è inoperoso, si può mai essere eloquente? Questa è la ragione onde le scuole de' retori in Roma, secondo attestano Cicerone e Quintiliano, risuonavano di sfruttate declamazioni: i giovani logoravano l'ingegno intorno a gretti argomenti, mentivano l'affetto, e dell' eloquenza facevano un vano rumoreggiare di periodi e di parole.

Laonde, dopo gli studii generali, dopo quelli che particolarmente risguardano le condizioni del proprio genere di eloquenza, si richiede che il giovane entri nella pratica, e, affaticandosi con quell'affetto della propria arte che solo non fa disperare innanzi agli impedimenti ed alle fatiche, certo sarà oratore. Il profitto che si ottiene col fare è immenso; allora s'impara a conoscer gli uomini e le cose, come esse sono; allora si apprende a stimare i soccorsi dell'arte e dell' ingegno e servirsene opportunamente, affrontare le resistenze e vincerle. Oltre a ciò, ci ha delle cose che soltanto con l'esercizio si apprendono; come il pronunziar con chiarezza, colorir la voce secondo l'affetto, atteggiare il corpo, e col gesto imprimere nell'altrui animo i proprii pensieri. Egualmente con l'esercizio si acquista la facoltà di esprimere le idee senza alcuna preparazione di parole; la quale abitudine, perchè non degeneri in triviale maniera, si conviene afforzarla da principio con l' uso dello scrivere. Quindi prima di affidarsi al parlare improvviso, deve il giovane meditare scrivere ed imparare: quando per lunga pratica l'elocuzione si rende elegante ed ornata, e la mente acquistò l' abito di configurare i pensieri sotto nobili forme, allora si può a poco a poco lasciarsi al dire non meditato, se non per una intera orazione, almeno per alcuni tratti, la materia de' quali si porga pieghevole ad un linguaggio momentaneo. L'oratore che avrà nella memoria apparecchiati i luoghi più difficili, quando dalla parola imparata passa all'improvvisa, conserverà quasi la medesima orditura di stile, l'ordine la dizione l'ornamento e l'impeto stesso; a guisa di nave, dice Tullio, che cessato lo sforzo de' remi, seguita per alcun tempo il medesimo corso per virtù del moto antecedente.

Adunque, oltre le scienze speciali, analisi de' grandi scrittori, esercizio assiduo di scrivere, pratica dell' aringare sono lo studio particolare di ciascun genere di eloquenza; la filosofia la storia le lettere le arti e l'azione sono il generale: è sì all'uno come all'altro, l'intelletto l'affetto l'imaginazione la memoria, e la convenevole disposizione del corpo sono il natural fondamento. Ecco ciò che deve aver da natura, e ciò che dall'arte può ottenere un'oratore. Con queste doti, con tali mezzi, ed a prezzo di simiglianti fatiche i grandi uomini della greca e della romana eloquenza addivennero quali a noi è dato ammirarli; e perchè i giovani si confortino alla fatica leggano queste parole di Tullio, che sotto altrui nome così nel primo dialogo dell' oratore espone gli studii da lui durati, con l'aiuto de' quali addivenne statista avvocato ed oratore principe di tutti i tempi — Dopo aver detto della necessità di scriver molto per formarsi lo stile acconcio alle subite prove, segue: *Postea mihi placuit, eoque sum usus adolescens ut summorum oratorum graecas orationes explicarem. Qui-*

bus lectis hoc assequebar, ut, quum ea quae legeram graece, latine redderem, non solum optimis verbis uterer et tamen usitatis, sed etiam exprimerem quaedam verba imitanda, quae nova nostris essent, dummodo essent idonea. Tamen vocis et spiritus et totius corporis et ipsius linguae motus et exercitationes non tam artis indigent, quam laboris; quibus in rebus habenda est ratio diligenter quos imitemur, quorum similes velimus esse. Intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformitatem pravitatemque veniamus. Exercenda est etiam memoria, ediscendis ad verbum quam plurimis et nostris scriptis et alienis.... Educenda deinde dictio est ex hac domestica exercitatione et umbratili medium in agmen, in pulverem, in clamorem, in castra, atque in aciem forensem. Subeundus usus omnium, et periclitandae vires ingenii, et illa commentatio inclusa in veritatis lucem proferenda est. Legendi etiam poetae, cognoscenda historia, omnium bonarum artium scriptores atque doctores et legendi et pervolutandi, et exercitationis causa laudandi, interpretandi, corrigendi, vituperandi, refellendi. Disputandumque de omni re in contrarias partes, et quidquid erit in quaque re, quod probabile videri possit, eliciendum. Perdiscendum ius civile, cognoscendae leges, percipienda omnis antiquitas, senatoria consuetudo, disciplina reipublicae, iura sociorum, foedera, pactiones, causa imperii cognoscenda est. Libandus etiam ex omni genere urbanitatis facetiarum quidam lepos, quo, tamquam sale, perspergatur omnis oratio.

CAPITOLO QUINTO.

De' varii generi di Eloquenza.

L'eloquenza sotto quali rapporti può essere considerata — Gli antichi avuto rispetto al fine, la distinguevano in genere *dimostrativo*, *deliberativo*, *giudiziale* — I moderni non il fine risguardano, ma il luogo e le circostanze — Ragioni di questa novità — Eloquenza *popolare*, *forense*, *sacra* — L'eloquenza risguardata secondo il soggetto. *Familiare*, *temperata*, *sublime*. — Metodo che noi terremo.

Tutto ciò che sinora abbiamo esposto risguarda l'eloquenza in generale, non modificata da alcuna condizione o del soggetto o delle circostanze; ma per venire a più preciso conoscimento di essa, fa mestieri disaminarla ne' varii suoi generi, e di ciascuno assegnare i limiti, ed esporre le norme che particolarmente gli convengono.

L'eloquenza si può considerare sotto tre attinenze; o rispetto al fine che si propone l'oratore, o rispetto al luogo in cui si prova, o secondo il soggetto che toglie a trattare. Gli antichi parlarono dell'arte oratoria, considerandola secondo il fine; e perciò la divisero in tre generi, *dimostrativo*, *deliberativo*, *giudiziale*. Tendeva il genere dimostrativo a lodare o biasimare; il deliberativo a persuadere o dissuadere; accusare o difendere il giudiziale. Del primo usava l'oratore, quando tuonar doveva contro il vizio ed il delitto, la virtù e la sapienza esaltare; quando irrompeva contro i nemici della patria, o i generosi difensori di essa magnificava. Così Tullio tempesta aspramente in Verre Antonio e Catilina, glorifica la probità di Milone, la clemenza di Cesare, l'amor patrio di Pompeo. L'eloquenza deliberativa adoperavasi nel senato e ne' comizii, ove il popolo era convocato a deliberar la pace e la guerra, o suggellare col suo voto le leggi, comechè l'oratore talvolta usasse di innestare l'uno nell'altro genere; così Cicerone per la Legge Ma[illegible]a. La giudiziale ne' tribunali, quando l'oratore facevasi scudo,

all'innocenza travagliata, o invocava i rigori della legge contro gli empii violatori del giusto e dell'onesto.

Di quest'ultimo genere è pervenuta gran parte anche a noi, imperciocchè le romane leggi son fondamento delle nostre, e l'autorità di quelle vale moltissimo anche nel nostro foro; ma la diversità delle usanze, e de' riti giudiziarii ha fatto sì che molti di que' precetti, onde Tullio ammaestra il forense oratore, siano presso noi o infruttuosi o inopportuni. Il secondo genere era quasi spento in Italia, non sendovi stato campo, come presso i romani, a persuadere o dissuadere grandi partiti a numerose assemblee; qualche orma solo se ne trova in quegli stati di Europa ove il popolo ha una cotal parte alle pubbliche faccende, chè ivi soltanto possono gli oratori educarsi al ben dire, e mettere a prova il loro ingegno in gravi occasioni. Alcuna ombra del primo genere abbiamo nelle orazioni inaugurali, accademiche, funebri e panegiriche.

Se gli antichi distinguevano l'eloquenza secondo il fine che si propone chi parla, i moderni secondo le circostanze ed il luogo la distinsero. Questo provenne dal cangiare de' tempi e de' costumi; perocchè non più il nostro foro è quello di Cicerone, nè le nostre plebi sono use ad ascoltar grandi oratori e di gravi cose; sicchè arte e destrezza differente ora si richiede ne' forensi consessi, e ne' consigli legislativi, ove non idioti deliberano, ma uomini di provata sapienza e dottrina. Aggiungasi, che abbiamo un'altro genere di favellare, del tutto sconosciuto agli antichi, dico l'eloquenza sacra; la quale per la divinità della nostra Religione, per la magnificenza de' sacri riti, per la sublime morale de' suoi principii, ha un carattere augusto passionato, talvolta terribile così, che non trovi in greco o latino scrittore eloquenza che le somigli. Per tutte queste ragioni i moderni divisero l'arte oratoria, *in popolare, forense e sacra*. Noi questa divisione abbracceremo, esaminando di ciascuna l'indole, l'andamento, le maniere; e dove con l'antica eloquenza si toccano, noteremo. Da ultimo si esporranno tutte le parti di una compiuta orazione, e di ciascuna parte le attinenze varie co' varii generi di eloquenza.

Ma, prima di passare oltre, piacemi farvi osservare, che non solo l'eloquenza si può considerare secondo il fine, o secondo il campo, ma ancora secondo il soggetto; poichè ella naturalmente varia col variar di questo, e con questo si sublima, o scende, o a giusto mezzo attiensi: d'onde poi un'eloquenza o *famigliare, o temperata, o sublime*.

L'eloquenza familiare non ha calore di forti passioni, non impeto di andamento e di stile, ma è facile morbida leggiera; se dipinge adopera tinte dolci e sfumate, se descrive è vivace ma naturale; semplice negli ornamenti, senza ambizione, senza sfoggio, piccante talvolta. A questo genere appartengono, rispetto a prosa, le lettere, i dialoghi, la commedia ed in generale la maniera didascalica; della poesia i sermoni, le satire giocose, e le epistole.

Il secondo genere, temperato o mezzano debbesi appellare, perocchè se non aggiunge all'altezza del terzo, certo sta sopra il primo; più splendore di elocuzione esso ha, più vivacità di tinte, più movenza e vita: e se non desta impetuosi o terribili affetti, commove però con giusto accoloramento. Di questo genere sono le orazioni accademiche di scienza o di arte, d'incoraggiamento e di lode; e tale è pure la ordinaria maniera del foro e del pulpito; dico ordinaria, perchè talvolta incontra che l'orator sacro ed il forense parlino l'alta eloquenza del terzo genere.

Questa è sublime, calorosa, splendida, terribile talvolta; non molce gli orecchi, non s'insinua artifiziosamente negli animi, ma forte

suona, e si fa strada a guisa di torrente, *cui altarena preme*. Per tal modo gli uditori non sono soltanto persuasi a fare, ma infiammati e pronti a qualunque più arrischiato partito. Questa è eloquenza di affetti; cioè quando non la ragione delibera freddamente, nè la volontà calcolando si determina, ma è bene un'uscire di sè, un'operare un'eseguire senza consiglio, quasi direi. Tal maniera di favellare per singolarità fu chiamata eloquenza; e tanto in Atene ed in Roma fu, tanto è in ogni altro popolano governo perniciosa, che se l'oratore non è da probità sincera inspirato, non ci ha stimolo più potente di questo a persuadere il male. Se a piegare al bene è così valevole, pensate voi quanto esser debbe efficace consigliera del male, a cui l'uomo per difetto di sua natura pende e si lascia andare. Ma l'oratore che non temendo infamia ciò facesse, non avrebbe più in sua mano un'arte nobilissima, ma un infame strumento di pernicie e di sedizione. Al contrario ove sproni le genti, principii di virtù purissima, e di vera gloria le invogli: se levi la sua voce per difendere i deboli, e contenere i forti; se infreni gli audaci e incoraggi i timidi, sgomenti i pravi, il bene di tutti persuada e la civiltà promova, l'eloquenza non è pure un'arte, ma divina cosa e benefica, e santo ministerio esercita l'oratore sulla terra.

Così, distinta secondo il soggetto, si potrebbe trattare dell'eloquenza: ma per attenerci al metodo de' più, preferiamo di considerarla secondo le occasioni ed il luogo, non lasciando però di notare a quale degli antichi generi si riferisca, e qual grado occupi secondo la qualità del soggetto.

CAPITOLO SESTO.

Eloquenza popolare.

Quale eloquenza si dice popolare — Grandezza di essa — Quale era presso i Greci ed i Latini — Dove venne usata da' moderni — Maniera inglese. Maniera francese — Onde meglio si ricava l'idea dell'oratore politico — Natura delle moderne assemblee, e dell'eloquenza che loro si conviene — Demostene e Cicerone — Solidità di ragionamento e di ornato si richiede nell'eloquenza politica — Condizioni che spingono l'oratore a grandi prove — Insufficienza dell'arte — Avvertenze intorno all'orazione — Dello stile — Qualità dell'oratore statista.

Quella eloquenza vien detta popolare, che si adopera in grandi adunanze di uomini, per gravi cagioni ivi convenuti. Questa, siccome molta gloria procaccia agli oratori, così molto difficile è a maneggiare; imperciocchè grande sensibilità del proprio cuore vuolsi in chi dice, e grande cognizione dell'altrui, raro accorgimento, acuto e pronto intelletto, fantasia vivacissima. Quivi non si parla a pochi ma a molti, non appartenenti ad una sola classe, ma di ogni classe mescolati insieme, per indole mobilissimi, per unione facili ad accendere. E se l'oratore sa toccar gli animi e porre in moto le fantasie, vedrà su mille volti sfavillar gli affetti or generosi, or soavi, or patetici; e la moltitudine, il luogo vasto, e la instantanea vivacità delle commozioni, gli daranno insolito splendore di stile, alti pensieri, inspirazione di movimento e di voce; onde poi nacquero i miracoli della popolare eloquenza. Così Temistocle, per scansar l'impeto de' Persiani, invogliò gli ateniesi a lasciar le case i tempii e le tombe de' loro avi, e creder sè stessi e la patria al mare; così Demostene, invocando le ombre degli eroi morti a Maratona, rinfrancava gli animi abbattuti per la rotta di Platea; così Cicerone poneva in isgomento Catilina, e salvava Roma. Tale e tanto è il potere della popolare eloquenza, che non ci

ha ostacolo che non rimuova, pericolo che non sfidi, e la morte medesima mostra ai forti animi nelle pugne come principio di vita gloriosa.

Di sì fatta eloquenza non ci ha esempio migliore che presso i greci ed i latini; i quali, governandosi a comune, avevan bisogno di oratori, che ne' senati e ne'comizii, disputando e commovendo, gli animi piegassero alle rischievoli imprese, le utili provvisioni persuadessero. Ma chi volesse, in qualche adunata di popolo ne' presenti tempi, torre ad esempio Demostene e Cicerone, poco avvantaggerebbe; chè i greci ed i latini oratori trovavano una disposizione di animi, che un'oratore moderno non trova. Parlavan quelli, massimamente i greci, ad un popolo di fino orecchio, che assaporava e richiedeva le bellezze del dire, e che per secolare educazione era uso a veder negli oratori il civil senno sempre congiunto alla perizia del dire, e i gravi consigli esposti con tutti i pregi dell'arte. Quindi colui che aveva potuto conciliarsi la benevolenza popolare con le attrattive dell'eloquenza, non sempre aveva mestieri di colorire imagini o destare affetti per persuadere il bene, ma ordinariamente disputando e ragionando poneva in deliberazione i provvedimenti e le leggi; nè temeva che fosse poco inteso, perchè tutti del popolo sapevano più o meno di stato. Quindi rare erano le occasioni, in cui era forza scuoter gli animi senza convincere le menti; le più volte si attendeva prima a convincere, dipoi per dare la spinta ad accalorare; perchè l'uomo è fatto in modo, che per praticare il bene, non gliene basta la sola cognizione, ove non si aggiungano stimoli più valevoli a piegarvelo. Ora essendo le moderne popolazioni quasi senza lettere, e certo prive di ogni senno pratico in fatto di governo, ove per straordinaria occasione occorresse di volgerle ad alcun partito, inutile prova tenterebbe l'oratore che a disputare e convincere indirizzasse il discorso. Quando si ha difetto di intelligenza e di esperienza nelle moltitudini, non si deve altro linguaggio adoperare, che quello degli affetti; chè questa sola favella tutti gli uomini intendono, perchè tutti hanno interessi ed affetti propri, e cuore per sentirli. Di ciò possiamo inferire che l'eloquenza puramente popolare de' moderni s'informa di un sol principio, che è questo: le plebi non ragionano, ma sentono; vogliono essere sì convinte, ma a modo loro, cioè solleticando gli affetti e gli interessi che più le toccano. Invece quel genere di dire, che gli antichi chiamavano deliberativo, può soltanto aver luogo nelle assemblee composte di scelti personaggi, presso quegli stati di Europa ove molti hanno una cotal parte alle pubbliche faccende. Laonde l'eloquenza deliberativa de' latini e de' greci oratori si confarebbe solo ai moderni parlamenti; ove in maggior conto tenessero i moderni l'arte del dire, e si persuadessero che la verità, quando è rivestita di belle forme, si fa strada in tutti gli animi efficacemente.

L'eloquenza parlamentare in Europa non ha altri esempii, che due; l'inglese ed il francese: presso i quali due popoli, ordinate da lungo tempo le aule legislative, ha potuto essere educata dalla pratica. E l'una e l'altra rendono visibilmente il carattere diverso delle genti, cui appartengono; di quelle eccezioni in fuori che provengono dalla speciale indole dell'oratore. L'eloquenza inglese è temperata per ogni verso; non copia di imagini e di parole, non apparato ridondante di idee, nè sfoggio di artifizii retorici. Essa s'indirizza difilatamente ad un fine, si fonda sull'esperienza più che sulle teoriche, ragiona anzichè commuove; sì che ben si addice ad un popolo, cui l'utilità è il fine di ogni impresa, e la ragione di stato antepone a qualunque diritto. I francesi che sono un pò più spirituali e speculativi, e molto hanno della meridionale indole, u-

sano un genere di eloquenza più sottile per principii, un giro più largo di ragionamenti, vivace colorito, abbondanza di suoni e di traslati, e, più che convincere, abbagliano e scuotono le moltitudini. Nel parlamento inglese un'oratore tenterebbe invano di sedurre gli animi con gli allettamenti del dire, se i pubblici e privati interessi ne andasser male; ma spesso interviene che la voce di un'oratore può nelle francesi assemblee commuovere gli spiriti a partiti più rischiosi che utili, vagheggiando idoli, la cui realità si fonda nella fantasia e nelle parole. Di ciò si chiarisce agevolmente, siccome l'Inghilterra sia progredita a passi lenti sì ma sicuri verso una grandezza da molti odiata, da moltissimi temuta; mentre la Francia, mutando leggi officii e costumi ogni anno, dubito non fosse quella inferma.

Che non può trovar posa sulle piume
Ma con dar volta suo dolore scherma.

A queste due maniere di aringare ne' pubblici consessi, si sono avvicinati gli altri popoli, secondo più o meno la propria natura all'una o all'altra gli tirava. Ma considerando a quali tradizioni a quali leggi a quali arti a qual senno la storia e la vita nostra si congiunge, io, quando ho voluto formarmi l'idea del politico oratore, son rimontato agli antichi greci in Demostene, ai latini in Cicerone e Livio. E se molte di quelle cose e di que' modi più non rispondono alle cose ed alle condizioni presenti; esse però non toccano la sostanza del dire, ma quelle accidentalità che provengono dai cangiati costumi e dalle leggi. Il fondo rimane lo stesso; e non sapendo di meglio, ritrarrò il concetto del popolare oratore, quale dalla lettura de' greci e de' latini mi son venuto ideando.

E innanzi tutto è da por mente che le moderne assemblee si compongono di uomini, nè scarsi per numero, nè tutti pervenuti a quell'età in cui tace ogni affetto, e solo la ragione delibera assegnatamente, siccome incontra ne' privati Consigli de' Principi. Nel medesimo tempo sono esse assai diverse da que' confusi assembramenti di popolo, in cui quanto vi è di peregrino e di gentile per ingegno probità ed educazione va mescolato con quanto di più turbulento e feroce danno le piazze. Varia si trovi l'età ne' consessi legislativi, varia l'indole e la dottrina, accendibili sono per numero, per autorità indipendenti; ma non siede però su que' seggi alcuno che si lasci ciecamente governare dalle passioni, come è natura delle plebi. Quindi l'eloquenza politica se non è un freddo sillogizzare di filosofi, neppure è un poetico accozzamento di imagini: ma alla forza ed evidenza del ragionare, congiunger deve affetto, splendore e vivacità sì del dettato come dell'azione. Io non parlo qui delle ordinarie occasioni, nelle quali occorre di trattar materie di non molto rilievo, chè in tal caso il dire poco si discosta dalla famigliare pacatezza; si ragiona lucido e breve, e tutta l'arte consiste nel non adoperarne alcuna. Ma quando si delibera di gravi partiti, quando si ha a combattere ostinati e potenti avversarii, quando fa mestieri vincere resistenze di perniciosi pregiudizi, o di passioni aizzate e ree; allora entra in aringo quella che veramente diciamo eloquenza, la quale incalzando con ragionar stretto, con figurato parlare, e con movenza or grave or concitata ora impetuosa, agita e commuove meravigliosamente.

Dalle esposte cose si scorge che tal genere di favellare si compone di ragionamento e di affetto; e l'affetto ed il ragionamento gli danno

so, usar modi varii ma sempre dicevoli al fine. Ove l' udienza inchini alle sue parti, poche e calde parole adopera per suggellare incancellabilmente la sua opinione; ove invece segua le opposte orme, e si mostri ostinata nella resistenza, non assale non spinge di fronte; chè mal si prova chi di presente vuole accender ne' petti passioni contrarie a quelle che in essi fervono, anzi genera maggior durezza ed il vincere si rende impossibile. In tal caso l'accorto oratore si studia di insinuarsi delicatamente negli animi, guarda esplora tenta la parte debole di ciascuno; e poichè gli avrà raffreddati dalle prime passioni e renduti indifferenti, solo allora s'ingegna di trarli a sè. Ma in questa faccenda di spegnere o destare affetti e di volgere l'altrui volontà, si può dar norme e si impara co' precetti? Tutto è senno, tutto è sentir squisito che da natura si ha, e che la pratica addestra soltanto e perfeziona. Quando l'oratore ascende la tribuna, stimar dee con una rivolta d'occhio la disposizione degli animi ne' volti, scorgere le inclinazioni e gli interessi anche sotto il velame di una studiata indifferenza, e gli interessi e le inclinazioni blandendo, farsi strada negli animi.

Esposta poco innanzi la natura delle assemblee, passiamo a certe avvertenze, delle quali parte riguardano il dire, parte l'oratore. Primamente il concionare non debbe esser mai prolisso; chè natural conseguenza del minuto particolareggiare e del parlar diffuso si è la noia, inciampo a qualunque eccitamento o simpatia. E però ad evitar pure il presentimento di lunga diceria, non si dee andar con le seste della retorica in mano, cioè spampinar compiuti esordii, e snocciolare sottilmente una proposizione; ma si richiede che l'oratore, esordendo per pochi periodi, venga tosto alle ragioni. Non voglio con ciò dire; che si convenga parlare a caso, senza notare dove si indirizzi il discorso; ma si faccia per modo, ripeto, che non si presentisca prolissità. Ove poi sia tanto grave e complicata la materia, che ampio ragionare ricerchi e chiara esposizione del soggetto; ove chi parla abbia tale autorità ed eccellenza, che solo il suo nome tragga a sè le menti; chiaro si scorge che si può allora esser superiore a tutte le avvertenze, e parlare così, come all'oratore ed al soggetto punto non si disdice. E questo va detto de' parlamenti; chè ogni lungheria e sottigliezza fuggir sempre deve l'eloquenza puramente popolare, cioè quando si parla o a moltitudine per spingerla a subitanei e violenti partiti, o a' soldati nel calore delle pugne. Allora brevi e forti parole si cercano, e chi va per le lunghe spreca tempo e fiato.

Altra difficoltà incontrano i popolari oratori, la quale nasce sì dalle condizioni delle assemblee, come dalla natura degli affetti; e si è che le più volte debbasi andare alla tribuna senza aver studiato parole e stile, e spesso neppure le idee. Imperciocchè la preparazione non solo può riuscire inopportuna per cangiar di discussione, ma ancora toglie fede al discorso, mostrando l'oratore più mosso a parlare per vanità propria che per amore delle cose. Quindi lo statista che cerca in queste assemblee persuadere altrui le proprie opinioni, aver debbe tale vivacità prontissima di pensieri e di favella, che possa rimbeccare ogni colpo, insignorirsi di ogni quistione, dar di piglio a qualunque soggetto, e quello trattare con aggiustatezza che studiata paia.

Comunque però sia, o che l'oratore sponga pensieri e stile meditato, o che, per agevolezza di arte e per subito infiammarsi, inventi concetti e parole; lo stile acconcio alle popolari adunanze esser dee sempre caldo vibrato robusto, come quello che alte cose spone e da generosi affetti procede, non mai freddo o lisciato sì che gli orecchi blandisca non l'animo.

Gli artifizii de' retori sono da fuggire più, quanto più si ha necessità di scolpire nell'animo altrui le proprie sentenze; essi fanno insipido il discorso, e niente aggiungono alla schietta efficacia del vero, molto invece le tolgono. Entrano sì gli ornati nella popolare eloquenza, ma son tali che dall'affetto derivano, non dall'ingegno; i vivaci traslati, le passionate figure naturalmente vengono sulle labbra di colui, che a profondo intelletto congiunge fantasia vasta e pittrice. E vale spezialmente a dar bellezza e vigoria allo stile, l'uso costante della propria favella, non snervata o imbarbarita da straniera imitazione. Dico questo perchè molti italiani, non contenti solo del pensare a modo altrui, nelle cose di stato massimamente, si pregiano di smaltare di lingue diverse e di orribili favelle la serena armonia del proprio dire; come se la lingua del Machiavelli del Guicciardini del Sarpi e di tanti avesse bisogno di accattar modi per ragionare di governo. Atene e Roma s'intendevano molto bene di ciò che facevano, e tali documenti lasciarono de' civili loro fatti, che ben potremmo noi, senza umiliare la vanità nostra, prendere da esse norma in questa ed in molte altre cose. Che cosa avrebbe detto un romano, che cosa un ateniese, se qualche oratore avesse profferito dalla tribuna barbari suoni, quando una femminetta rinfacciava la straniera origine a Teofrasto sol perchè non pronunziava il purissimo accento dell'Attica? Eppure molti tra noi presumono di sapere amar la patria più che non facevano quegli antichi; e poi non vergognano trattar de' suoi più gravi interessi con modi e forme che putono di servile imitazione verso genti, che quando non possono signoreggiarla co' traffichi o con le armi, s'ingegnano di signoreggiarla con le idee; e come se l'hanno renduta soggetta, la vilipendono.

Non crediamo doverci stendere in più particolari intorno all'eloquenza; soltanto dell'oratore diciamo brevemente, che il più efficace a conservar l'autorità e l'imperio è colui che più possiede di senno e di probità civile. Chi vende l'ingegno ai partiti, agli interessi privati, alla propria vanità ed ambizione, potrà sì per alcun tempo primeggiare nelle assemblee, lusingando le popolari orecchie, ed ignobili passioni eccitando, ma l'imperio male acquistato perderà pure malamente. Il pubblico bene non abbisogna di tribuni, ma di statisti; e lo statista altro non era in Grecia ed in Roma, che l'oratore. Ora se questo pubblico bene non è nell'uomo di stato una menzogna, ma un pensiero, ma un affetto sincero delle comuni sorti, tali suoni usciranno dalle sue labbra, che tutti gli animi risponderanno volonterosi. Concedetemi un'uomo di cuore retto e di vasto ingegno, che tutto sacrifica alla patria nulla a sè stesso, che disputa per porre in luce il vero non per offuscarlo, che si sforza per edificare non già per distruggere, e voi lo vedrete sempre temperato assennato cortese; non morde la fama di alcuno, accetta il consiglio ed il soccorso di tutti, rispetta le coscienze e le opinioni oneste, è leale nel combattere, gentile nella vittoria, ragionevole nelle resistenze, non guarda gli uomini ma le cose, senza malignità senza invidia senza bassezze, contrasta alla viltà ed alla nequizia altrui tenendosi sempre fermo nella santità de' suoi principii, e serba vincitore o vinto

Nobile orgoglio che insultar non era
E neppur chieder mercè.

Tale è l'eloquenza popolare, tale l'oratore. Gli antichi la chiamavano deliberativa, perchè, ponendo ad esame alcuna proposizione, ne di-

scute il prò ed il contra, ed all'uno o all'altro si appiglia. E siccome nelle assemblee o di mezzane o di alte cose si delibera, così, ove considerandola secondo il soggetto si volesse definire a qual genere appartenga, è chiaro che o mezzana o sublime è.

CAPITOLO SETTIMO

Eloquenza del foro.

L'antico foro diverso in gran parte dal moderno — Quali sono queste differenze — Conseguenze che ne derivano — Utilità di studiare in Demostene e Cicerone — Orditura di un'orazione forense — Studio delle leggi — Studio dei fatti — Inutilità de' canoni retorici — A qual genere, considerata secondo il soggetto, appartenga l'eloquenza del foro.

I retori che si sbracciano a formare forensi oratori con le antiche teoriche de' greci e de' romani, si danno inutile cura; chè il foro antico aveva indole in gran parte diversa dal nostro. Piacciavi veder qui notate queste differenze; indi alcuni principii ricaveremo.

L'antico oratore era più libero a scegliere i modi che tener voleva, e la maniera del suo discorso; e perchè poteva differire la causa ed a suo senno porsi il giorno della discussione, aveva tutto l'agio di apparecchiarsi l'orazione, meditare, forbire; e quando poi era alla tribuna, niuno osava con importune interrogazioni rompere il filo de' suoi ragionamenti, e fargli perdere il calore degli affetti e l'impeto del dire. Al contrario l'oratore a' tempi nostri non ha libertà di potersi comodamente preparare, chè non in sua balìa è posto il tempo de' giudizii, e la proprietà delle quistioni; anzi spesso nel mezzo dell'aringare viene interrotto, si dà campo a prove improvise, entrano nuove materie in deliberazione, e tutta la causa mutasi da quel che prima era.

Altro pregio dell'antico foro, così in Grecia come in Roma, provveniva dal numero non scarso de' giudici. Nell'Areopago non sedevan meno di cinquanta; e, se non da qual tribunale, sappiamo però che Socrate fu da 280 giudici condannato. Ne' giudizii più gravi e clamorosi il pretore in Roma, quanti giudici credesse convenevoli, chiamava; e Cicerone parlò in difesa di Milone a cinquantuno. Dunque l'oratore non s'indirizzava a pochi, ma a moltissimi, vari di cuore e di mente; e se al numero de' giudici unisci tutti coloro che, non solo potevano ascoltare, ma ancora per la natura del governo intervenivano con fondata influenza al giudizio; avrai la ragione onde nelle orazioni forensi di Tullio trovi alcuni modi soltanto proprii della popolare eloquenza. Nel nostro foro invece sei costretto a parlare a pochi, che per officio debbono giudicar con la mente, non con l'affetto; sicchè l'avvocato deve studiarsi di convincere non di commuovere, tale essendo la ragione de' moderni tribunali. Adunque si difetta del meglio, cioè numero e commozione, potenti cose a dare autorità e pregio all'eloquenza.

Giova da ultimo osservare che in Roma ed in Atene le leggi si restringevano a poco, e quasi sempre il senno deliberava e l'equità de' giudici. Quindi i giovani avevano ogni agio per dare opera all' eloquenza, poichè l'imparare le leggi era faccenda di pochi mesi; e quando pure nulla ne sapessero, gli aiutavano i così detti *pragmatici*, che avevan per mestiere di porgere le testimonianze della legge su qualunque questione. Quindi non sempre l'oratore vedevasi costretto a piatir co' codici alla mano-

ma poteva con l'efficacia dell'eloquenza ottenere un favorevole giudizio, stante che per la brevità de' canoni formolati, molte cause erano tutte affidate alla coscienza de' giudici. Ora nel nostro foro ogni azione hanno le leggi, l'eloquenza nulla; l'avvocato, per diventar peritissimo del giure scritto, atteso la immensa mole di esso, deve molti anni consumare: quindi il tempo manca ed il favore agli studii della eloquenza.

Di questi principii talune conseguenze derivano. L'eloquenza dell'antico e quella del moderno foro han comune il fine, accusare o difendere; i mezzi differenti, perchè, laddove nell'antico per numero di giudici e per autorità di uditori poteva l'oratore usare alcun poco dell'eloquenza popolare, tra noi invece deve quasi sempre tener del carattere filosofico, cioè convincere; e raro incontra che l'avvocato, fatto ogni sforzo per convincere, tenti di commuovere. In Grecia ed in Roma, essendo l'eloquenza valevolissimo strumento di autorità, e poche le leggi, ogni giovane che sentiva all'arte del dire certa naturale attitudine, poteva a suo bell'agio volgervi l'animo e tutto sè stesso; mentre appo noi, non l'eloquenza ma necessità richiede che le leggi debba imparare, che sono pur troppe.

Ma perchè abbiamo foro differente, e differenti mezzi al fine, dirà forse taluno essere inutile al moderno avvocato lo studio in Demostene e Cicerone? Badi che, quando per la natura delle cose questi due sommi parlano all'intelletto, e come si fanno ad entrar nella causa, e come si giovano delle circostanze, e come espongono i fatti, e nell'ordinare il tutto, e nel collocare a debito luogo gli argomenti ed esporli, debbono sempre tenersi a modello da chiunque voglia ne' tribunali risplendere. Ma chi s'ingegnasse poi di imitarli nel giro declamatorio de' periodi, negli sforzi per muovere le passioni, nello sfoggio degli ornati e delle figure, tenterebbe, perchè cangiato il gusto gli usi e l'indole della giudiziale eloquenza, opera o inopportuna o inutile. Agli antichi per natura di lingua e per proprietà di forme era permessa certa vivacità di metafore e di traslati, che a' tempi nostri, non che accrescere splendore, deturpano l'eloquenza.

Posta però a parte qualunque differenza proveniente dalla cangiata forma delle civili condizioni, rimangono le cose sempre le medesime nel fondo: ed una orazione forense sempre riducesi in ischeletro a questo sillogismo: *fatto*, *legge*, *giudizio*, sia di condanna, sia di assoluzione. Quindi manifesto è che studio generale di ogni avvocato sono le leggi, particolare è il fatto. Intorno al primo deve con tutti i nervi dell'animo adoperarsi; e solo quando giunse ad abbracciare con l'ampia sua mente l'immenso campo in cui le leggi germogliano e ramificano, e con l'intelletto a scovrire le radici ed i semi onde traggono origine e vita, allora può reputarsi veramente dotto in ogni ragione, e peritissimo di tutte quelle formole, dalle quali viene manifestata. Contro l'evidenza de' principii universali, contro il dritto limpidamente formolato nulla possono le cavillazioni dell'ignoranza e le frodi; ogni resistenza renderà più splendido il suo trionfo. Ma non basta che l'avvocato sappia di giure, ei si vuole che conosca i fatti a' quali deve applicarlo; e però, prima di accingersi a dir la causa, attesamente si adoperi a scovrire tutta per ordine la serie delle cose, e le morali cagioni e le svariate particolarità de' fatti. Ed a tale uopo non è sufficiente avere svolto i processi e le pruove scritte, ma gli è mestieri intertenersi col cliente, udire dalla bocca di lui certe verità che scritte non si sogliono trovare; affinchè qual medico diligente sappia e possa somministrare i farmachi opportuni. Egli è vero che talvolta insieme ai necessari ed utili dovrà sentirsi una noia di oziosi particolari; ma ciò non monta, dice Ci-

cerone che ben sapeva come andavano certe cose, giacchè non mai mi è avvenuto che nulla di buono e di convenevole abbia scoverto dal conversare co' miei clienti.

Dottissimo delle leggi, e bene ammaestrato de' fatti entra l'oratore in arena; ma con quali modi, con che ordine e disposizione di materie, e per che vie tenti la vittoria, è superflua anzi vana cosa il definire. Questa è stato soltanto presunzione de' retori; come se chi ammaestra altrui, potesse discendere alle minute specialità, che infinite sono, come le quistioni che possono venire in giudizio. In fatto di insegnamento non si può altro, che esporre i principii; soltanto la pratica esser deve lo studio che insegni a ben provar le proprie forze, e variamente adoperarle secondo che variano anche esse le occasioni. Ora che parleremo delle varie parti, onde può esser composta l'orazione, toccheremo più particolarmente quelle maniere, che si addicono a ciascun genere di eloquenza. Perocchè, ad onta del notevole cangiamento avvenuto nel foro, ad onta che la legge scritta sia addivenuta l'arbitra de'giudizii non più l'eloquenza, non è a dire affatto inutile l'arte del dire nelle forensi contese. Anzi utilissima è, e alcune fiate necessaria, e richiesta dalla qualità delle cose; le quali, quando sono di lor natura aride, o per lunga sposizione stucchevoli, solo dalla bellezza del dire possono ricevere tale ornato, che piacenti le renda o tollerabili almeno.

L'eloquenza del foro, siccome sta sopra la familiare, e rare volte intende a commuovere, può dirsi ordinariamente *mezzana*. E, perchè s'indirizza all'intelletto, chiara e precisa elocuzione usar deve, senza lenocinio di studiate bellezze. Solamente nelle minute ed aride discussioni vien permesso all'avvocato di ricrear gli animi con alcun tratto di vivace colorito, ed in quella specie di argomenti, che tutta la forza traggono dalla impressione che fanno sulle fantasie. Di questi casi in fuori, chiarezza e precisione di dettato, ordine lucidissimo di materie, sufficiente calore, sono le qualità richieste nel dire forense. Nelle narrazioni candidezza e brevità; i particolari oziosi fanno il discorso stucchevolmente prolisso: e nelle perorazioni, ove le circostanze concedano di poter parlare al cuore, più movimento si adoperi e maggior arte, ma la medesima semplicità si conservi del dettato; persuasi, che la commozione generar si deve dalle cose e dal modo di esporle, non già dal rumore e dal corso delle parole. E poichè nel nostro foro, non può l'avvocato apparecchiarsi come nel foro antico si poteva, sì per la diversità del procedere de' giudizii, come per la moltitudine delle cause; il giovane che cerca acquistar grido di oratore cominciar deve scrivendo sempre le sue orazioni, acciò per lungo uso divenga abito in lui l'arte di bene esporre i proprii pensieri; sicchè quando crescerà il numero delle faccende, e sarà costretto a ragionare senza aver meditato sulla forma, parlerà con spontanea venustà e facondia, nè sarà di coloro che assordano il foro con vane ciance, o con triviali declamazioni.

—

CAPITOLO OTTAVO

Eloquenza sacra.

Decadimento della sacra eloquenza — Indole di essa — In che fonda le sue argomentazioni — Suo stile — La Bibbia e i Padri sono le sue sorgenti — Opinioni de' moderni intorno a ciò — Uso de' sacri testi — Relazione che le scienze e le lettere hanno con l'eloquenza sacra — Doti che deve possedere il sacro oratore — Scelta del soggetto — Erudizione — A quale genere si riferisce l'eloquenza sacra considerata secondo le materie — Paragonata alla forense, ed alla popolare —

Dirò brevemente di quella eloquenza, che, considerando la santità de' suoi mezzi e del suo fine, sacra veramente è; ed osservando la sublimità delle passioni che muove e delle verità che espone, hassi a dire grandissima. La vita e la morte, il passato e l'avvenire, il cielo e la terra, la società e la famiglia, le presenti e le ultime sorti dell'umanità, sono mezzo e scopo del suo dire; e ponendo in azione tutte le facoltà dell'uomo, a tutto l'uomo indirizza il discorso. Eppure non ci è stato genere di favellare peggio maneggiato che questo; e siccome per ordine di tempi più ci veniamo dilungando dagli antichi Padri, massimamente i greci, che dalla Bibbia dalla propria fede e dal proprio cuore traevano soltanto le inspirazioni, così ora si fa arida e morta in mano de' scolastici e de'retori, ora plebea con gli ignoranti, ora lisciata e smunta in mano di coloro che non credono di essere oratori, se non recano sul pulpito certa macra erudizione e certo dispulare da sofista che snatura affatto la sacra eloquenza. Io non so perchè debba esser dato a chiunque può indossare una stola, di salire in pergamo, e far prove di oratoria valenteria; e mentre la Chiesa, memore dell'antico precetto di S. Paolo che non tutti hanno grazia ed attitudine a tutto, vuole che gli officii si commettano secondo le disposizioni di ciascun suo ministro, io non sò perchè quei che hanno giurisdizione delle sacre cose, lascino che senza alcun'esame usino la parola sacra tutti coloro che han volontà di usarla. Donde poi son venuti gli scherni ed i vitupèri di certa gente che, mantellando l'empietà sotto colore di zelo del vero e del bello, con sottile astuzia fingevano di attribuire alle cose la insufficienza e stoltizia degli uomini. Ci vuole altro che un pò d'uso di selve e di repertorii, e qualche frasuccia, e qualche luogo comune contro gli increduli, per addivenire oratore di morale e di Religione. Da ciò che partitamente diremo intorno al carattere della sacra eloquenza e del sacro oratore, si comprenderà quanto d'intelletto si voglia, che studii, che mente e che cuore.

L'eloquenza sacra è grande, come la Religione che la inspira; ed abbracciando in ampio giro le umane e le divine cose, può dall'alto della sua cattedra operar meraviglie sull'animo delle moltitudini or co' ragionamenti or con le imagini or con gli affetti. Un Dio che ha per trono la curva de' cieli, per padiglione il sole per sgabello gli abissi, che ad un cenno suscita o distrugge, la Creazione e il Giudizio, i premii eterni e le pene son soggetto capace di sublimi pennellate, e levano a segno altissimo la fantasia. Ma questo medesimo Iddio, lasciati i tabernacoli eterni, sceso a convivere con gli uomini vestito anche egli di senso, e per essi morire e di tutte le stirpi fare una famiglia di fratelli, e in tutta la terra gittare i semi di una civiltà spirituale e risplendentissima, somministra alla sacra eloquenza vasto argomento di commozioni. A questo aggiungi le altre mille passioni che può destare, e tutte sociali be-

nefiche purissime: orrore del male, desiderio del bene, pietà della sventura; e tra le altre, per origine e per scopo veramente divine, la carità e la speranza; quella ci congiunge agli uomini, questa ci mena a Dio.

Come alla fantasia ed al cuore, così non meno efficacemente parla all'intelletto. Io so che molti sorridono, quando odono parlar di ragionamento in fatto di religione, come se la religione non fosse il fastigio del sapere umano, e guida e rischiaratrice della umana ragione. Essa move da un punto immutabile, e posa sopra base che non verrà mai meno; quindi ferma ed immutabile nelle origini si va poi adattando ed applicando a tutte le vicende della vita. Ora quando la scienza senza il lume di lei si è ingegnata di penetrar in dette origini, quante ipotesi non ha careggiate e distrutte, quanti sistemi suscitati ed abbattuti, senza aver mai trovato un punto certo in cui fondarsi? La Religione sola dà questo punto, che la scienza non ha potuto dar mai: l'umana ragione da sè sola là non perviene, perchè limitata e finita non ha potere di comprendere l'infinito; quindi, quando si stacca dal vero rivelato, fonda sulle ipotesi i suoi ragionamenti. Ora quale è più saldo sostegno l'ipotesi o la Fede? Facciam senno una volta; e riconoscendo che a certa altezza non si può per propria forza da noi pervenire, affidiamoci a quella Parola che non può fallir mai. Appoggiati in questa, le tenebre si cangiano in luce, e l'umano intelletto scorre per una catena di verità, che partendo dal primo anello, che è Dio, si svolge ordinatamente, e rannoda tutto l'universo. Il nostro orgoglio ne soffre, ma la necessità questa è; e se la scienza non si fa puntello della Religione, barcolla e cade ad ogni passo. Così la sacra eloquenza parla all'intelletto, e fatta sicura ne' suoi passi dalla fede, entra ne' misteri del tempo e dell'eternità; e la culla e la tomba, le sorti del presente e dell'avvenire, misteri incomprensibili alla mondana scienza, sono da lei trattati con limpido ragionamento. Una sola sua sentenza basta a scuotere qualunque pervicacia di sofista; e quando l'uomo, gonfio di vana scienza, osa porre sè stesso nel luogo di Dio*; sei fatto di polvere*, ella grida, *ed in polvere ritornerai*. Sfido tutti i trascendentali ed i panteisti ad opporre alcun che a questa sentenza.

Tale essendo il carattere della sacra eloquenza, siegue che essa, secondo le materie e la disposizione morale di chi ascolta, parla sì all'intelletto, come alla fantasia ed al cuore: perciò lo scopo cui tende è di convincere insieme e persuadere. Dappoichè non basta istruire l'intelletto, se la volontà non vien mossa a fare: e quando il convincimento e la persuasione si compenetrano e si aiutano nel medesimo discorso, il dire diviene efficacissimo. E questo è proprio dell'eloquenza sacra, che nel medesimo tempo dimostra il bene, e spinge a seguitarlo; dalla quale proprietà acquista quel carattere augusto insieme e passionato, misto di autorità e di affetto. L'autorità conquide gli intelletti con la forza de' ragionamenti e col peso delle dottrine; l'affetto, che i Francesi dicono *unzione*, s'insinua soavemente e a grado a grado va rinfocolando gli animi, e gli piega al bene; e l'uno scompagnato dall'altra perde gran parte della virtù che in sè contiene; giacchè un discorso tutto ragionamento convince ma non move ad operare; e la commozione senza alcun sostegno di convincimento, è fugace melodia che si affievolisce e si perde allontanandosi.

Poichè la sacra eloquenza or parla all'intelletto, ora alla fantasia ora al cuore, agevolmente si deduce che lo stile di essa variar deve per essere accomodato ai mezzi ed al fine. Quando s'indirizza all'intelletto,

chiarezza e precisione si vuole, perchè il vero riesca inteso dall'universale; non affastellare di epiteti, non frequenza di traslati, nè ricercatezza di modi: la ragione abbisogna di semplici maniere. Se parla al cuore, l'eloquenza delle passioni non è studiata, ma calorosa ma naturale ma breve; e se tende ad insignorirsi delle fantasie, secondo la grandezza delle imagini grandeggia lo stile. Ove poi, come ordinariamente incontra, tutti e tre questi caratteri siano contemperati insieme, contemperar si deve anche lo stile; ma non sì che nell'insieme disdica alla maestà del soggetto e del luogo. Dico questo, perchè molti reputano che la sacra eloquenza non possa piacere senza certe fioriture e certo fraseggiar da poeta; e moltissimi, al contrario, usano maniere da trivio nell'esporre le verità più grandi che sia dato agli uomini di apprendere, spacciando, per velare la propria ignoranza, che solo a questo modo si rendano intelligibile agli idioti. Nè fiori, nè cenci; vesti semplici, ma non sucide: ecco come il Gozzi imagina la sacra eloquenza.

. . . . . . una bellezza
Di grave aspetto, che con l'occhio forte
Mira e comanda: maestà di vesti
Massicce ha indosso, e fornimenti sprezza
Altri che di oro, e solido diamante.

Le Scritture Sante ed i Padri sono le ricche miniere onde la sacra eloquenza trae questa preziosità d'abiti e di forme. Le prime per austerità di morale, per profondità di sentenze, per copia e splendore di imagini, per vivezza di traslati e di figure son libri avuti da' sovrani intelletti come impareggiabili: i secondi, essendo depositarii delle cristiane dottrine, e spesso per eloquenza erudizione e filosofia altissimi, sono fonti, da' quali l'orazione trae succhi ed alimento. Ciascuno de' libri biblici ha certo pregio particolare: l'Ecclesiaste e l'Ecclesiastico son ricchi di peregrine similitudini, di sublimi imagini i libri de' profeti e di Giobbe, di delicate tinte le Canzoni, di morale profonda la Sapienza i Proverbii le Epistole il Vangelo. De' Padri e Dottori della Chiesa ciascuno possiede alcuna virtù che lo rende ammirevole; nè si deve giudicare di essi, diceva Fènelon, da qualche dura metafora di Tertulliano, da qualche tumido traslato di S. Cipriano, da qualche oscuro concetto di S. Ambrogio, da qualche antitesi ed ineleganza di S. Agostino; le maniere de' tempi offesero alcuna volta il loro ingegno. Ma chi ha tolleranza di ricercare ne' vasti loro volumi, e leggere senza pregiudizii di parte, gusterà l' impeto sfolgorato di Tertulliano e di S. Cipriano, la commovente magniloquenza del Crisostomo, la sublimità di S. Basilio, la leggiadria de' concetti e la eleganza di S. Girolamo, la vasta erudizione ed il solido ragionare di S. Agostino.

Adunque l'uso de' padri e della Bibbia nutre l'eloquenza sacra di succo proprio e naturale: ma le allusioni debbono essere spontanee, le autorità richieste dal soggetto ed aggiustate. Che si ha a credere di coloro, che per mostrarsi dotti di sacra filologia, rifrustano in certi vieti zibaldoni, e così si provveggono ed ammassicciano testi ed analogie spesso contorte, quasi sempre inutili? Per me, dico, altro non fanno che empire le orecchie di parole. Di cotali oratori pur troppo siamo assordati, e credo che ben loro quadri il detto di Cicerone: *eloquentiam in clamore et in verborum cursu positam putant*. Brevemente: quando parla la ragione o i fatti evidenti, reputo inutile ogni autorità; se dommi o opinioni

si espongono, con l'autorità voglionsi afforzare, ma neppure si conviene ad ogni accento empirsi la bocca di un nome famoso: l'accorto oratore torrà a guida il buon senso, ed userà sobriamente e convenevolmente della propria erudizione.

Nè della divina solo, ma ancora della umana scienza e filologia si giova il sacro oratore, traendo dottrine e somiglianze dalla storia dalla filosofia dalla natura dalle arti; ma faccia in modo che non sembri un discorso da accademia anzi che da Chiesa, nè i detti de' sacri e de' profani scrittori mescoli indistintamente. Quale vizio contaminò tutti gli insipidissimi predicatori del quintodecimo secolo, e contamina non pochi del nostro; ne' cui sermoni indarno cerchi quella eloquenza, *a cui madre è la Bibbia il Vangel padre*, scriveva il Gozzi. Quando il dire della Religione lascia le sacre divise, e si veste delle leggiadrie usate dal profani, perde l' imagine augusta di sè stesso, ed il potere di muovere gli animi cristianamente. E per togliere alla sacra eloquenza la virtù efficace del proprio carattere, non per altro fine, il Voltero e molti de' suoi consorti s'ingegnano di persuadere a' sacri oratori di abbandonare le antiche orme de' Padri e delle Scritture, e tener dietro alle caduche apparenze di certo ragionare, che, usurpando i santi nomi di filosofia e di arte, si fa scelerato giuoco di ogni verità e di ogni bellezza. Recherò qui alcuni versi dal Gozzi indirizzati al Frate Filippo da Firenze; i quali con oraziana schiettezza e leggiadria ritraggono mirabilmente la natura le fogge e gli effetti di questo genere di eloquenza inculcato dal Voltero. Dopo aver descritta l'eloquenza derivata dalla Bibbia e dal Vangelo, soggiunge.

Foggeia il peccator che ha in odio il vero,
E da quel sacro favellar sen fugge
Che mai non esce di argomento, e batte
Come sodo martello in uman petto
Tendendo sino al fin sempre ad un punto.
Sai tu che chiedon gli uditori? poca
Morale; e in quello scambio, intelligenza
Di botanica, o meglio notomia,
Che fuori del Vangel porti sovente
Chi parla, e il core all'uditor sollevi.
La pittura anche giova; e se ragiona
Di bosco o monte, è ben che ad una ad una
Le querce l'orator dipinga e i rami,
E degli augelli il leggiadretto piede
Che per quelli saltella; orride balze,
Macigni duri, e torbido torrente
Che fra' dirupi impetuoso caschi.
Giungavi l'invettiva, e furioso
Il santo legno, su cui Cristo pende,
Con l'una mano veemente aggrappi,
Con l'altra il berrettino si scontorca;
Gridi, singhiozzi, ed a vicenda mandi
Fuori or voce di toro, or di zanzara.
Allora udrai fra gli uditori tosse
Universale; ognun si spurga e sputa
E forte applaude col polmone a questa
Eloquenza di timpano e campana.
Qual frutto poi? pieni i sedili, pieni
I borsellini che insolente canna
Fa suonar negli orecchi agli ascoltanti;
E l'alme? Vuote vanno al tempio, e fuori
Escon piene di vento e di parole.

Esposte le qualità caratteristiche della sacra eloquenza, veniamo a quelle dell'oratore. Se Quintiliano non rifiniva mai di dire, prima virtù dell'oratore essere la probità; come non si deve a mille doppi richiedere che fosse in colui, che la morale predica alle genti? Il sacro oratore deve persuadere il bene e dal male distornare altrui; or se questo orrore al vizio, se questo amore alla virtù non è in lui un'affetto sincero, come potrà inspirarlo nell'animo di chi sta ad ascoltarlo? come dare alle sue parole quella movenza affettuosa, che i cuori soavemente conquide, e che chi non sente mal può per artifizio imitare? La Religione e il tempio voglion probo l'oratore; e dove l'udienza per poco sospetti in lui ipocrisia, cioè altro dire altro praticare, ammirato sì potrà essere il sermone, ma infruttuoso sarà certamente. Oltre a ciò si richiede nel sacro oratore modestia e disinteresse; chè se parli per vanità o per guadagno, poco gli si crede. Finalmente alla bontà de' costumi alla nobile umiltà e disinteresse congiunger deve zelo, cioè premura ardentissima di migliorar gli uomini per le dolci e soprannaturali vie del Vangelo, non già quell'ira pazza e feroce, che alcuni, facendo di Dio un tigro disposto sempre a divorare il genere umano, credono necessaria a sbarbicare il vizio. Si ricordino costoro che parlano ad uomini, e che il male è così appiccato alla natura umana, che ad estirparlo affatto sarebbe mestieri distruggere l'umanità tutta quanta. Una sola famiglia di giusti fu salvata dall'universale allagamento del diluvio; eppure da questa sola famiglia di giusti son derivate tante stirpi di peccatori! Chi fa suo cibo del Vangelo assaporerà bene qual sia l'indole di una Religione, il cui maestro, or son diciannove secoli, beneficando amando e perdonando que' medesimi che lo straziavano, morì.

E perchè l'oratore sacro ascende in tribuna per unico fine di migliorare gli uomini, scelga sempre a soggetto del suo dire quelle verità che menano a tale scopo. Quindi bandeggiare ogni scolastica quistione, nè adoperare una metafisica troppo astratta e puerile: le prediche del secolo di Bembo non altro erano, che un garrir di dottori ed un tessuto di scolastiche freddure. Migliorar gli uomini, persuadendo utili o pratiche verità, sia continuo scopo dell'orator sacro; e perchè le occasioni del predicare e gli argomenti son più o meno sempre gli stessi, si studii, per quanto è in lui, di esporre sotto nuove attinenze ed in nuova forma le materie che ha per le mani. Ma per troppo amore di novità badi a non cader nel vizio comune ai predicatori del seicento; i quali ponevano più fatica a trovar strane intitolazioni alle loro prediche, che a distender tutto il lavoro; dal quale vizio non seppe guardarsi lo stesso Bartoli nell'intitolare i capitoli delle sue opere didascaliche.

Trovato che si abbia un'utile soggetto, accade agli ingegni fecondi che mille svariate idee si affollino, e pruove tratte dalla storia, dalla filologia, dalle scienze, dai Padri, dalle Scritture. Ma por si deve cura a scegliere le più solide e belle, e tutto il resto lasciare; chè quando basta un solo argomento a convincere, una imagine sola per commuovere, ogni altra cosa aggiunta per lusso di ornato, riesce stucchevolmente inutile, e solo dagli sciocchi ammirata. Questa intemperanza guasta non pochi de' primi, come il Segneri, cui si affaticano di imitare tanti che vediamo montare in pulpito. Almeno quel polito scrittore, tuttochè lussoreggi spesso di soverchia erudizione, non lascia di piacere e di istruirti con la semplice eleganza del dire, e con la varietà delle sue cognizioni; ma costoro sciorinandoti tante meschine o puerili bazzecole, posseggono meravigliosamente l'arte di annoiare ogni più coraggioso udi-

tore. Aggiungete che ci ha di certi soggetti e certe occasioni, in cui l'abbondanza delle dottrine è perniciosissima, cioè quando si deve indirizzare il discorso a commuovere. Valga ad esempio la predica della passione scritta dal Segneri; il quale, per andar qua e là afferrando analogie storiche, e testimonianze di scrittori, raffredda tutto l'affetto che l'occasione ed il soggetto di per sè inspirano.

Il sacro oratore, come ogni altro deve accomodarsi alla condizione degli uomini a cui parla. Le verità stesse non sono convenevoli ad ogni classe di persone; altre sono più utili a chi comanda, altre a chi serve; altra via si ha a tenere parlando a' sacerdoti, altra a' laici; altra ad uomini, altra a donne; altra a colte persone altra a plebee: il buon giudizio regolerà l'oratore. Deve anche adattarsi alle occasioni ed al luogo; un panegirico grandeggia più del sermone e della predica; un'orazione funebre pronunziata nella Chiesa convenir deve alla maestà del tempio, fatta da recitarsi in consesso di dotti uomini, avrà più forma di ragionamento accademico, che di sacro.

Finalmente, volendo considerar la sacra eloquenza secondo la natura del soggetto che prende a trattare, può essere o familiare, o mezzana, o sublime. Ordinariamente è temperata o mezzana; scende alla familiarità soltanto quando s'indirizza agli idioti; poche volte, ma dignitosamente si leva al grande delle passioni. Quindi si accosta alla popolare più che non quella del foro: la moltitudine che accalora e sublima l'animo di chi parla, l'esser signore della tribuna senza che alcuno possa, interrompendolo, disturbarlo e costringerlo a sforzi improvisi, sciegliere il soggetto nel privato studio, trattarlo, forbirlo, e presentarsi al pubblico con tutti gli apparecchi dell'arte; son circostanze, che, oltre alla natura più vasta anzi universale de' suoi argomenti, rendono la condizione del sacro assai più vantaggiosa di quella del forense oratore. Ma questi stessi vantaggi, dice il Blair, gli sono ritegno ai voli grandi e spontanei perchè non viene aiutato dalla discussione, che infiamma l'animo di chi dice, ed ha più attrattive per chi ascolta. Dippiù il soggetto è a tutti noto e le mille volte esposto, e difficoltà grandissima si trova nel dare nuova forma ad abiti già usati; mentre nel foro in ogni quistione o fatto, quel variar di persone e di circostanze, desta più attenzione e si porge più acconcio alle novità. Questo solo basterebbe a convincere quanto difficile arte sia il favellare dal pulpito, e quanti pochi esser debbano coloro che sappian farlo convenevolmente. Ma nell'animo degli ignoranti le difficoltà non recano spavento, perchè non si ha ingegno per stimarle; quindi sì sproposítato il numero de' predicatori, gli oratori sì pochi.

CAPITOLO NONO

Parti varie dell'Orazione.

Che cosa noi ci proponiamo di insegnare — *Esordio*. Varietà di esso — Qualità che gli sono inerenti. — Attinenza che ha co' diversi generi di eloquenza — *Proposizione*. Modo di adoperarla secondo i generi di eloquenza — Uso de' predicatori francesi — *Narrazione* — *Argomentazione*. Vanità de' precetti retorici intorno a questa parte — Che cosa può dar l'arte in fatto di argomentare — Doppio metodo di disporre gli argomenti, *analitico e sintetico* — Stile proprio delle argomentazioni — *Perorazione*. Principî che la riguardano — *Epilogo* — Proporzione tra le varie parti del dire — Maniera di connetterle — Libertà dell'oratore.

Non evvi cosa di che più i retori si studiarono di porger regole invariabili, quanto questa. Han definito da quali fonti possano i giovani trar sentenze per dar cominciamento al discorso, e come dividere una preposizione, come narrare, come argomentare, come muovere gli affetti; e perchè vollero porre tutto in chiaro, inviluparono e torsero così le tenere menti, che nulla di proprio e di grande uscì mai dalle loro scuole. Quindi io non mi farò a pronunziar canoni e dettar precetti; ma, tenendomi sui generali, osserverò solo quelle cose che, spargendo certa luce, son guida a'giovanetti, e nulla più, lasciando alla prudenza ed all'ingegno di ciascuno il saper ponderare le qualità speciali del soggetto, e usar mezzi dicevoli al fine.

Natural cosa è, che l'oratore, dovendo volgere le volontà, e menarle alla propria opinione, usi da prima maniere acconce per rendersi benevoli gli animi, ed al suo sermone intenti. Questo preparamento, questo disporre gli uditori alla persuasione fu detto *esordio*. Un'esordio ben condotto gli agevola la vittoria, come gli armeggiamenti, e sindiare il terreno e trar partito dalle posizioni del nemico la danno vinta all'abile capitano. Ma per non errare, conviene che l'oratore anticipatamente scenda con sè stesso a consiglio, ed esamini la disposizione morale di coloro cui dovrà parlare. E se crede l'udienza poco inchinevole alle sue parti, o cerchi cattivarsene l'animo con que' modi che l'ingegno e la pratica gli indicheranno opportuni: o, se abbia molto in sè di autorità e saggia fiducia nella forza del suo ragionare e nell'evidenza del vero, usi linguaggio amorevole e severo, dimostrando gagliardia di spirito che al contrasto delle fazioni non cede. Ove poi gli uditori fossero ostinatamente prevenuti contro il suo dire, e la qualità del soggetto e l'indole degli uomini richiedesse accorgimento sopraffino e maestrevole maneggiar di passioni; allora si richieggono di quegli esordii che i latini chiamavano *insinuatio*, e che grande efficacia acquistano solo dalla destrezza o dalla sagacia di sperimentato oratore. Di sì fatto genere di esordii vano reputo ogni suggerimento di regole; unico studio si ha a fare ne' sommi, e principalmente in Cicerone, per vedere con quali arti e con che senno abbiano rimosso numerose assemblee da gravi e perniciosi disegni. La fama e l'autorità che si gode presso gli uditori, la natura delle cose, l'indole di coloro che debbono decidere, sono circostanze speciali che l'oratore deve calcolare assennatamente.

Si è detto da molti non esservi parte del discorso più difficile, che questa; e volentieri assento a tale opinione, veggendo siccome l'esordio derivi da una profonda meditazione sul soggetto, e sulla qualità e nume-

ro degli uditori. Giacchè solo poi che ebbe ponderato tutte queste cose l'oratore vi farà un'esordio naturale, proprio, accomodato a quel soggetto, a quelle condizioni, a quell' udienza. Simiglianti esordii son rari anche ne' sommi, e Cicerone stesso, tutto che naturalissimo negli esordii delle sue orazioni, nelle altre opere non è così; anzi scrive ad Attico, lui aver costume di prepararsi molte introduzioni, delle quali si serviva appiccandole a' suoi trattati. E gli intervenne una volta di mettere la stessa introduzione a due opere differenti; di che avvertito, senza darsi una fatica al mondo ne mandò un'altra, che pure si aveva nello scrittoio, in luogo della prima. I critici appuntano a Sallustio la stessa pecca; le bellissime introduzioni, piene di civile sapienza, che sono apposte alla Guerra Catilinaria e Giugurtina, vi stanno così bene come innanzi a qualunque altra opera che trattasso di morale, o di governo. Dunque prima avvertenza intorno all'esordio si è, che esso *derivi naturalmente e facilmente dal soggetto, e solo a quel soggetto sia convenevole.*

Colui che si introducesse a parlare senza venustà di elocuzione, senza magisterio di stile, senza decoro, male farebbe augurare di tutta l'orazione; e quantunque questa uscisse poi splendida e gradevole, pure a distruggere il fastidio delle prime impressioni, molto si pena; un bello edifizio con rozzo o inelegante prospetto non invita ad entrare. Ma ei fa mestieri scansare il difetto contrario, cioè pompeggiare altamente nell'esordio, mettendo gli animi in aspettazione di straordinarie cose: val meglio prometter poco ed attener molto, che sublimare da principio il discorso a tale altezza, ove pochi si posson continuatamente mantenere. Quindi, evitando gli estremi, possiamo avvertire, che *l'esordio esser debbe elegante sì, ma modesto negli ornati, e prometter poco.*

Se nella pacatezza ordinaria de' nostri affetti, o per cosa di poco rilievo, taluno venisse a parlarci prorompendo con impeto di affetto e di parole; non desterebbe in noi riso, tale disconvenienza tra l'animo nostro e quello di chi parla, tra le cose e le parole? Simigliantemente mal farebbe l'oratore, che, mentre l'udienza attende tranquilla, mentre ei deve trattar soggetto che nulla ha di straordinario, prorompe *ex abrupto*, e tempesta e tuona. Quel fracasso può venire a grado degli idioti; ma tra' savii, dice Cicerone, appare *ebrius inter sobrios.* Soltanto ove per straordinario caso l'udienza sia anticipatamente commossa, ove fossero in pericolo le sorti della patria se non gitti improvviso sgomento nell'animo degli scellerati, allora senza preamboli prorompa, o segua l'impeto del proprio affetto per destarlo subitamento in altrui: così Tullio contro Catilina. Fuori di queste circostanze gli *ex abrupto* sono indecenti ed insulsi artificii da retore e da sofista. Dunque si ponga mente, che, quando la gravità de' casi o l'anticipata commozione degli uditori non chieggono altrimenti, *ei si conviene esordire tranquillamente*, e solo occuparsi di aprirsi la via all'attenzione ed alla persuasione, sgomberandola di tutti quegli ostacoli che i pregiudizi le passioni o la vanità possono opporre.

Ultimamente fa uopo avvertire che in fatto di esordio, si deve da una parte non far comprendere apertamente tutto il disegno dell'orazione, acciò la sorpresa produca diletto; dall'altra non discostarsi tanto dal proprio soggetto, che l'orazione giunga poi del tutto nuova ed inaspettata. Bisogna dunque andar pe' generali, ma solo al fatto proprio convenienti; piegare sì gli animi verso quella parte ove vogliamo condurli, ma non del tutto mettere innanzi agli occhi dell'udienza le armi ed il disegno dell'attacco: scoprire infine le linee generali, ma le particolari gelosamente nascondere.

Esposte tutte quelle norme che risguardano in generale l'esordio, trovo necessario dire alcuna cosa dell'attinenza che questa parte dell'orazione ha co' tre generi di favellare. Nelle popolari adunanze l'esordio ha più forma di semplice introduzione che di un lavoro artifizioso; poichè quivi quasi sempre si conviene aringare senza apparecchio di parole e di stile, nè mai dar sospetto di parlar più per studio e vanità che per affetto. Val meglio nelle assemblee esordire con pochi periodi di introduzione, che elaborar preamboli; e se gli animi fossero già disposti o concitati, entrare audacemente in materia senza artifizii e lungherie. Negli storici antichi potete osservarne esempii a dovizie. Nel foro l'esordio vuole essere anche breve, e naturale e modesto, tranne qualche rara occasione, cioè quando il grido e la gravità della causa ha dato ragione all'avvocato di prepararsi, e molta udienza ha raccolto: ma *in parvis et frequentibus causis ab ipsa re est exordiri saepe commodius*, fu precetto di Cicerone. L'eloquenza sacra poi, e per molto convenire di ascoltanti, e per consuetudine, e per la maestà della religione e del luogo, non sdegna un'esordio splendido e grave; massimamente nelle orazioni panegiriche, chè i sermoni morali, per la natura loro tutta didascalica, si piacciono di minor sfoggio ed artifizio di ornati. E pure quanti non si fan vanto di parlare a modo di plebe, o se vogliono mostrare arte non sentiamo rumoreggiar con gli *ex abrupto?*

Sulla punta dell'esordio talvolta si richiede che spicchi la *proposizione*, con la quale altro non fa l'oratore che notare all'udienza il soggetto generale del ragionamento; e perchè essa arrivi a tutti intesa e tutti possan ritenere, si comprende di leggieri che esser debba, *chiara, precisa e breve*. Oltre a che egli è forza che la proposizione ingeneri certo diletto con la novità; ma nel far ciò si ponga mente a non cadere nello strano o nel raffinato, come avvenne ai sofisti dell'antica Grecia, ed a' nostri secentisa. Per vestire di nuova forma usati argomenti ei si vuole molto acutie di intelletto, regolata fantasia, e sano gusto; ed i giovani massimamente si guardino di lambiccarsi troppo il cervello per foggiare sorprendenti proposizioni. Anche i sommi son talvolta caduti in questa bruttura, e molto ribrezzo sento io quando leggo quel tema del Segneri, da molti lodatissimo; *Cristo non è lo più scelerato del mondo, dunque è Dio.*

Molti han disputato qual fosse più artifizioso modo, se esprimere chiaramente, o fare intendere dalla qualità e dal senso de' ragionamenti l'assunto finale dell'orazione. Ne' soggetti chiari e semplici val meglio, secondo avvisa Cicerone, far che dal genere delle pruove si argomenti il fine; chè, quando chi ascolta avrà per sè compreso lo scopo del ragionamento, molto ci saprà grado del diletto che ei prova della sua sagacità; ma sufficiente arte si richiede a disporre così le cose e lo sentenze, che chiaro ne risalti il fine cui vanno indirizzate. Ne' soggetti complicati ed oscuri, l'oratore deve al contrario volger tutta l'arte sua a districare la materia, e riducendo quel garbuglio a chiaro ordine di principii, quasi guidar per mano l'udienza come il filo di Arianna. L'usar pure l'una o l'altra maniera dipende dalla diversità de' generi di eloquenza; chè nelle popolari e nelle forensi aringhe, sì per non far presentire lunghezza, nè offendere la vanità di que' che ivi deliberano, come talvolta per non scovrire innanzi tempo uno scopo o temuto o odiato; incontra spesso che l'oratore debba, non proponendo da principio, insieme con l'efficacia de' ragionamenti instillare negli animi la verità finale cui vuol rivolgerli. Solo dalle sacre tribune la consuetudine richiede che sul terminare dell'esordio si proponga apertamente il tema del discorso, ne' sermoni

morali principalmente; giacchè non ci ha pericolo di offendere chicchessia, essendo ivi tutti convenuti per ascoltar sodi ragionamenti di gravi cose. Anzi egli è necessario, quando proprio non si parla a scelta classe di persone; stante che gli idioti abbisognano di chiari argomenti e di lucide dimostrazioni. Però non approvo che, per soverchio amore di chiarezza, si imitino i francesi; i cui predicatori nel proporre usano la *divisione del soggetto* nelle sue parti principali, e la *suddivisione* nelle subalterne. Perocchè dubito non il sentire otto o dieci capi di argomentazione diversa, avesse ad annoiare; e pernicioso ostacolo a persuadere la noia è.

Altra parte necessaria, in que' generi di favellare ne' quali il convincimento risultar deve da' fatti, si è la *narrazione*. Esporre acconciamento di un fatto i casi varii, l'ordine, le cagioni sembra lieve cosa agli ignoranti; ma chi bene intende repnta malagevolissimo, vedendo qual sopraffino magisterio congiunto ad apparente naturalezza si richiegga. Nel foro la narrazione è il fondamento di tutto il ragionare, chè da' fatti l'oratore ritrae argomenti di verità e pruove per convincere. E due sono i principii, che egli innanzi tutto deve tener d'occhio; cioè fuggire ogni menzogna e tutto ciò che ha sembianza di falso, scansare destramente que' particolari che la sua causa offendono. Dunque molta arte a non scoprire l'artifizio, e dir come se le cose venissero spontaneamente a prender nel racconto il loro luogo: *nihil tunc videatur fictum, nihil sollicitum; omnia potius a causa quam ab oratore profecta videantur.* Ma nel narrare con tale naturalezza, il grande oratore, senza che altri pure ne sospetti, colorisce il racconto di quelle tinte, che a suoi fini rispondano. In ciò Cicerone ha un'arte eccellente, anzi da niuno pareggiata, siccome vi sarà dato osservare nella seconda parte di questo lavoro. Finalmente, acciocchè la narrazione per lunghezza non isvii l'intelletto, e per oscurità non faccia sfuggire qualche particolare alla considerazione de' giudici, deve alla naturalezza aver congiunte queste altre due proprietà, *chiarezza e concisione.*

Ne' panegirici, e nelle orazioni funebri anche su i fatti vien fondato il ragionamento; anzi tutto il ragionamento altro non è che una serie di fatti, rannodati ed esposti per ordine di principii e di lodevoli e pratiche conseguenze. Laonde in tali componimenti l'oratore volge tutta l'arte sua a scegliere le azioni magnanime e generose, ordinarle per principii, lumeggiarle, colorirle. Ma quelle oziose particolarità egli sfugga che l'udienza ben poteva imaginare; nè incominciando dagli uovi finisca ai pomi, e più che una orazione venga intessendo una cronaca. Chi sa fare il proprio mestiero, considera gli uomini, considera le cose, pone mente alle condizioni di queste e di quelli, guarda il passato e l'avvenire, si ferma nel presente, e quà toccando là avvivando, altrove distendendo, ragiona loda ed istruisce maestrevolmente.

L'argomentazione si è la parte che forma il nerbo di qualunque discorso. Si potrà aver lavorato un bell'esordio, esposto sottilmente un fatto, ma se la forza manca del ragionare, a nulla valgono tutti questi pomposi apparecchi. Poichè si sarà internato nelle cagioni, nelle tendenze, e nell'intima natura del suo soggetto, l'oratore interroga sè stesso, *primum quid, deinde quomodo dicamus:* cioè, diceva Tullio, s'ingegni prima di ritrovar che cosa debba dire, dipoi in che maniera le trovate materie disporre ed esporre. Trovare acconci argomenti può solo il senno fatto acuto dalla pratica, ed il naturale ingegno; chi spaccia regole per supplire con

l'arte alla insufficienza dell'ingegno è un cerretano. Primi i sofisti osarono dettar formole inanimate e precetti per inventare, i retori poi gli ordinarono a sistema; quindi i loro *luoghi retorici*, *o sede di argomenti*, quindi argomenti *apodittici*, *etici*, *intrinseci*, *estrinseci*, acconci a ciascun genere di eloquenza, e a dir il *pro* ed il *contra* sul medesimo soggetto. Ma chi fu privilegiato di un'oncia di criterio dalla natura, scorge chiaro, che con questi ricettarii si possono formar parolai e declamatori a migliaia, oratori niuno; anzi quando alcun sommo oratore, come Cicerone, volle un poco affidarsi ai suggerimenti de' retori, mancò a sè stesso ed offese la propria virtù non che la naturale bellezza dell'eloquenza. Sì, molto impara nelle scuole de' retori chi nacque per non saper nulla; vada a provvedersi ne' loro cellieri, reciti tutto dì un fiato quel miserabile e sfrontato loro libro de *Inventione*, chè proprio di quella sapienza abbisognano i fori i pulpiti e le tribune!

L' arte sottentra poi che abbiamo già rinvenuti gli argomenti, e suo officio è di sceglierli stimarii, disporli ed esporli per forma che riescano efficacissimi, rimuovere i frivoli e gli oziosi, vagheggiare i buoni, maneggiare i più gravi e potenti. Ma non basta che il buon capitano abbia saputo fornirsi di un esercito di valorosi e di armi eccellenti; ei conviene che sappia usarne per vincere. E intorno al modo di ordinare gli argomenti due metodi possiamo seguire, o la *sintesi* o *l' analisi*: questa si adopera quando da verità a tutti consentite vogliam condurre gli ascoltanti a fine sconosciuto; sicchè progredendo di proposizione in proposizione, strette e quasi tenentisi a mano tra loro, soavemente conduciamo altrui a conseguenze ed a partiti inaspettati. La sintesi opera altrimenti; senza sottigliezza o mistero esponiamo la nostra opinione, e quella con appositi argomenti confermiamo. Questo modo seguitano ordinariamente gli oratori; ma quando, o per natura del soggetto o per disposizione sfavorevole degli animi, temono di enunciare innanzi tutto l'argomento finale della loro aringa, preferiscono il metodo analitico, come quello che camminando verso un fine ignoto non previene sinistramente.

Quando si procede a modo analitico non ci ha varietà e scelta di maniere; le sentenze debbono essere sempre concatenate a principii e illazioni come si dimostra un problema di matematica: ma quando ordiniamo l'orazione a modo sintetico, non possiamo tener dietro ad una regola invariabile per collocare gli argomenti, chè spesso siam costretti dalla diversa loro virtù e natura, e dal fine che ci proponiamo, a cangiar sistema. Quando si vorrà co' primi colpi stramazzare il nemico, gli argomenti più robusti si collocheranno prima; se al contrario si vuol vincere per assalto successivo ed incalzante sempre, dal meno rilevanti si salirà gradatamente ai più forti; e quando una porzione degli argomenti fosse poco efficace, Cicerone avvisava dovessero collocarsi nel corpo dell'orazione, come luogo meno osservato e pericoloso. Se poche prove si hanno ma potenti, queste si separino e pongano nel maggior lume che si potrà; se deboli e molte, si uniscano si aggruppino, come manipolo di soldati che stretto negli ordini urta e rovescia le resistenze. Però pongasi mente a non legar mai insieme argomenti di differente natura; chè allora, invece di acquistar scambievole forza, s'impacciano, e confondono la mente di chi ascolta. Ogni genere di cose stia in luogo suo proprio, così spiccando di tutto il suo lume, recherà splendore ed efficacia all'orazione.

Nell'esporre gli argomenti lo stile deve esser chiaro e preciso, e quasi scorrere con quella limpidezza e naturalezza dicevole principalmen-

te a' filosofi. Però quando l'oratore prende a ragionare a modo de' filosofi non lascia mai di mostrarsi oratore co' graziosi tragetti, con le scolpite imagini, co' morbidi giri e con le esplicazioni ubertose; e quando ha per le mani certa specie di argomenti, che traggono tutta la efficacia dalla vivacità onde sono rappresentati, egli usa un genere di ornati più splendido e copioso, amplificando e colorendo con perizia maravigliosa. Solo gl'ingegni poveri, e le grette fantasie ricorrono alle inani e vaporose amplificazioni de' retori; dalle quali se togli il suono declamatorio e la verbosità, nulla avanza che valga qualche cosa. A siffatte futilità soltanto calza la definizione che il retore Longino dette dell' amplificazione, essere cioè un'accrescimento di parole; per modo che secondo Longino, gli ornati non hanno alcun nerbo di pensiero che gl' informi, ma sono parole accresciute e nulla più. Vedi sapienza di filosofi, e maestria di tutti coloro che li commendano e gli fanno studiare altrui!

Poi che avrà parlato all'intelletto, l'oratore, se l'occasione ed il soggetto richieggono, può tentar di commuovere. Anche in questo gli scrittori di trattati e primo Aristotile si studiarono, facendo sottile analisi delle umane passioni, di recare aiuto all'oratore. Ma per muovere altrui non vale che la natura degli affetti si conosca, bensì che si senta; e questo sentire vien dalla natura non dall'arte, ed ogni ammaestramento di siffatta materia è vanità presuntuosa. L'arte può soltanto spiegar l'indole di certe cose, non crearle ove esse non sono; e tutti i precetti, dati da' filosofi intorno alla maestria di muovere gli affetti, si riducono a questo solo. Ad ogni senso dell'animo rispondono naturali oggetti che quello commuovono, come la bellezza all'amore, all'avversione la deformità: questi oggetti è forza saper ricercare, questi colorire quando si tende a commuovere il corrispondente affetto. Colui che alla naturale rappresentazione di essi sostituisce parole e suoni inanimati, potrà assordare, ma commuovere non mai. Dopo ciò null'altro la scienza può dire, ma solo porgere certe avvertenze perchè l'oratore non smarrisca il segno. Così non lasci mai di considerare, che, in fatto di commozioni, egli è uopo dimenticare ogni dottrina, ogni erudizione che sappia di studio: similitudini allungate, analogie ingegnose, proverbi, autorità, tutte queste cose guastano e raffreddano: perchè il cuore palpiti e la fantasia si levi, la mente non dee esser tratta a meditare. Oltre a ciò trovo anche giovevole l'avvertire, che non s'abbia troppo a fermare nelle perorazioni; dappoichè ci ha un giusto limite, che il fino gusto può soltanto vedere, oltre il quale chi si trasporta, sforza di troppo la natura, e non che commuovere, pone grave ostacolo alle commozioni.

Finalmente ne' discorsi di troppo svariata materia l'oratore, e quando da una strada passa all'altra, e quando tutto ha percorso il cammino, volge l'occhio alle prospettive che abbandona per meglio suggellarsele nella memoria. Questa breve occhiata o su qualche parte, o sul tutto, si addimanda nell'orazione *epilogo*. Di precetti non abbisogna, giacchè tranne la rapidità e la lucidezza, altro ornato non gli si addice. Solo è ad osservare che in fine dell'orazione, quando si fosse destato alcuna commozione di spiriti nell'udienza, non è affatto da servirsene, per non raffreddar gli animi con la memoria delle verità esposte.

Avendo ragionato di tutte le parti, onde può andar composta un'orazione, mi corre il debito di avvertire i giovani. Primieramente che esse parti, perchè formino un tutto semplice ed uno, non debbono eccedere certa proporzione tra loro. Un lungo esordio appiccato a breve orazione, genererebbe quel fastidio che nel riguardante suole un grosso capo soprapposto ad un corpicciuolo; e così delle altre parti, quando eccedes-

sero la grandezza che si conviene all'officio ed importanza loro. La lettura de' classici formerà ne' giovani questo criterio di convenienza nelle proporzioni. In secondo luogo, queste parti non debbono esser unite con tale risalto, che l'occhio rimanga offeso dalle aspre applicature della congiunzione loro. Artifizio grandissimo si è di passare dall'una all'altra per mezzo di naturali tragetti; sicchè gli ascoltanti si trovino soavemente condotti in altre materie, non già trasportati con violenza. Quale artifizio è simigliantissimo a quello che suole osservarsi ne'lavori meccanici fatti da perita mano, ne' quali le commessure furono sì maestrevolmente aggiustate dall'artefice, che pare formassero un tutto solo.

Ultimamente è da sapere, che qualunque fossero le norme intorno all'eloquenza e la ragione delle parti che la compongono, signoreggia però sempre il senno e l'arbitrio dell'oratore, che, secondo la varietà delle condizioni in cui si trova, variamente usa degli insegnamenti dell'arte. Non di pastoie, ma di guida abbisogna il naturale ingegno. Recherò a questo proposito un luogo di Quintiliano, che maestrevolmente riprende la temerità di coloro, che vorrebbero de' precetti usar come di ceppi = « Nemo autem a me exigat id praeceptorum genus, quod est a plerisque scriptoribus artium traditum, ut quasi quasdam leges immutabili necessitate conscriptas studiosis dicendi feram: utique proemium, et id quale; proxima huic narratio, quae lex deinde narrandi: propositio post hanc, vel, ut quibusdam placuit, excursio: tum certus ordo quaestionum; caeteraque, quae, velut si aliter facere fas non sit, quidam tamquam iussi sequuntur. Erat enim rhetorice res prorsus facilis ac parva, si uno et brevi praescripto contineretur; sed mutantur pleraque causis, temporibus, occasione, necessitate. Atque ideo res in oratore praecipua consilium est, quia varie, et ad rerum momenta convertitur — Quid enim si praecipias imperatori, quoties aciem instruet ut dirigat frontem, cornua utrinque promoveat, equites pro cornibus locet? Erit haec quidem rectissima fortasse ratio, quoties licebit; sed mutabitur natura loci, si mons occurret, si flumen obstabit, si collibus silvis asperitateve aliqua prohibebitur. Mutabit hostium genus, mutabit praesentis conditio discriminis: nunc acie directa, nunc cuneis, nunc auxiliis, nunc legione pugnabitur: nonnumquam terga etiam dedisse simulata fuga proderit. Ita proemium necessarium an supervacaneum, breve an longius, ad iudicem omni sermone directo, an aliquando averso per aliquam figuram, dicendum sit: constricta an latius fusa narratio, continua an divisa, recta an ordine permutato, causae docebunt. Itemque de quaestionum ordine, cum recte in eadem controversia aliud alii parti prius quaeri frequenter expediat. Neque enim rogationibus, plebisve scitis sancta sunt ista praecepta; sed hoc, quidquid est, utilitas excogitavit. Non negabo autem sic utile esse plerumque, alioquin nec scriberem: verum si eadem illa nobis aliud suadebit utilitas, hanc, relictis magistrorum auctoritatibus, sequemur. Equidem id maxime praecipiam, ac repetens iterumque, iterumque monebo: res duas in omni actu spectet orator: Quid deceat, quid expediat (1)

(1) Instit Orat.

LIBRO TERZO

CAPITOLO PRIMO

Della poesia.

False opinioni intorno all'essenza della poesia — Origine di essa — Rispondenza tra la natura e il cuore umano. Più vivace presso i popoli adolescenti — Prima cagione dell'arte, l'affetto — Seconda cagione la fantasia. Mitologia greca — Terza cagione, la naturale attitudine all'armonia — Potere di essa sugli animi — Effetti che ne derivarono. Nascimento del metro del ritmo e del numero — Uso che fecero i sapienti dell'efficacia dell'armonia — Non ci ha poesia senza verso — Qualità proprie del poeta differenti da quelle dell'oratore — In quali età sorgono i più grandi poeti — Distanza che passa tra la poesia e la prosa—Strano miscuglio che si è fatto talvolta presso i moderni dell'una e dell'altra — Distinzione della poesia nelle varie specie.

L'eloquenza sciolta differisce in gran parte da quella che con musicale armonia di misurate cadenze si esprime; e virtù differente si richiede e più fantastica nel poeta che nell'oratore. Ciò vien confermato dalla disamina che verrem facendo delle proprietà che la poesia costituiscono, e dalle quali ebbe incremento; onde poi ci sarà dato formarcene quell'idea, che tutta la spieghi e la comprenda. La quale idea, male si può concepire dalle definizioni, che ce ne porgono gli scrittori di trattati intorno alla ragion poetica; imperciocchè la più parte di essi considerandola sotto un solo aspetto, esclusero ogni altro, e monco o difformato conoscimento mostrarono avere di tutto ciò, che la grandezza e la bellezza poetica costituisce. Così da certi fu scritto essere la poesia solo nell'invenzione delle imagini e del concetto, senza altro aggiungere; da altri tutta consistere nell'imitazione; e non poser mente che si può da volgare ingegno triviali concetti inventare, o imitar la natura prosaica e gretta, e non esser poeta. Simigliantemente fuvvi chi disse che tutta la poesia era ne' ritmi nel numero e nel metro; e chi insegnò, che invece si fondava tutta nel pensiero, nelle forme nulla. Poichè dunque le definizioni de' trattatisti o monca o inesatta idea somministrano di quest'arte divina, che ha si grande imperio sugli animi, ci fa mestieri ricercare le origini, per comprendere qual fosse la sua natura, e di che qualità ella debba essere dotata.

La natura e l'uomo sono i due termini del creato; e la virtù potenziale dell'uomo e della natura, accordandosi nel medesimo principio di azione, generò l'arte. Rimontando alle teoriche esposte nel primo libro, volete sapere di che si compone la natura, e quale sia la virtù dell'umano intelletto? un'aggregato di idee e di forme, formanti diverse serie di oggetti individuati, che, comunque varii per apparenza e per efficacia, vengono poi armonizzati da una legge suprema in un tutto solo. Per modo che le sensibili forme, non sono per sè, ma rivestono un tipo ideale, più o meno imperfettamente espresso. Dicemmo pure, non avere il nostro intelletto col decadimento dell'umanità perduto la virtù di intuire nel sensibile l'intelligibile, nel relativo l'assoluto, anzi da ciò che i sensi veggono trarre occasione ed argomento di levarsi a quello che non si vede. Questa visione che l'intelletto nella natura ha dell'ideale, riverberando sulla parte sensibi-

le dell'anima, fa sì che non solo la bellezza vien dall'uomo intraveduta, ma amata, caldeggiata, imaginata con modi e forme più convenevoli agli ideali tipi di essa; e che alla vista di qualunque individuo concreto risponda subito un determinato commovimento del cuore. Quindi nasce quella rispondenza costante tra' naturali oggetti e l'interno sentire dell'animo nostro; per cui spontaneamente l'uomo s'immelanconisce col cadere della notte, sorride al primo raggio in oriente, inorridisce allo scroscio delle tempeste, ed una pura voluttà sente serpeggiarsi per le vene agli aliti di primavera. E se ciò interviene in coloro che riforbiti dalla civiltà vanno all'ideale più per virtù di riflessione che di affetto, considerate quanto più operosa esser doveva questa simpatia reciproca della natura e del cuore in quegli uomini primitivi, che avendo spontaneo l'intuito dell'intelletto, e poco o nulla di virtù riflessiva, alle passioni piegavano interamente, da esse traendo conforti inspirazioni ogni principio di operare, tutta insomma la vita. Ecco l'età poetica ed eroica delle nazioni, l'età de' caldi affetti, delle vivaci reminiscenze, delle forti sensazioni, del parlar figurato, e del linguaggio metaforico: dappoichè sendo tutta la vita un risultato del forte sentire, rimanevano profondamende impresse le imagini delle cose, e queste come dillettevoli rimembranze si riproducevano. Laonde non è solamente propria delle orientali nazioni, come da molti fu detto, ma in ogni popolo primitivo si trova quella vivacità di traslati e di figure, quella copia di imagini, quella ricchezza di suoni, le similitudini, i proverbi, il concitamento della biblica poesia. Leggete le canzoni de' bardi scandinavi, osservate non dico la poesia, ma il parlare degli indigeni nella settentrional parte dell'America, e troverete la riferma della opinione mia.

Adunque il primo eccitamento alla poesia venne dal forte sentire, originato dall'intuito spontaneo della bellezza. Cosicchè messa da parte questa operazione dell'intelletto, che nell'uomo primitivo è spontanea, e che nelle colte età essendo riflessa genera semplici conoscimenti non creazioni, rimane come manifesta, sensibile, universale cagione del primo accento poetico, il cuore.

A quest'impeto degli affetti si aggiunse il lavoro della fantasia; per cui vieppiù le menti si sollevarono a certe imagini e certi concetti, che sono proprio indizio della poetica venustà ed altezza. E tutti sanno siccome questa facoltà fantastica allora più opera, quando o debole è, o muta del tutto la virtù riflessa dell'intelletto. Quindi ne' popoli primitivi, essendo l'illusione molta, poca o nulla la conoscenza del vero, trovate quelle fantastiche creazioni intorno all'essere e intorno alla vita, che in essi tien luogo di scienza di religione, e insieme di arte e di poesia. E per tacere di ogni altra, volgete lo sguardo alla sola mitologia greca. Qualunque fossero i vestigi delle tradizioni antiche che le colonie pelasghe avessero seco portate in Europa da quell'oriente, culla vetusta dell'umanità e delle sue conoscenze; osservate quanta abbondanza di poetiche invenzioni la popolare fantasia vi aggiunse. Vedevano la terra avere vita sensibile ma arcana, percorrere il sole e la luna il firmamento, luccicare le innumerate stelle, muoversi le acque in immenso volume del mare; udivano scrosciar la folgore, le tempeste muggire, ed ogni natural cosa avere una lingua che il cuore umano sempre intende. Inoltre il naturale affetto aiutava la fantasia; e agli animi delicati, o dalla sventura offesi, o dall'ammirazione o dalla pietà tratti, quasi una forza prepotente pareva che gli spingesse ad amare abborrire compassionare altrui. Quindi l'uomo vide sopranaturale forza e vita per ogni parte: la luce e il moto della luna e del sole fu opera di numi trascorrenti l'aere su cocchi splendentissimi;

dal carro e dalla destra di un Dio generarsi il tuono e la folgore; l'amore e l'odio, ogni affetto ogni passione ogni bisogno che pare signoreggiasse nell'uomo la volontà, furono reputati potenza di un Dio; e nel mare ne' fiumi negli alberi e in ogni vivente cosa, fu il principio vitale imaginato come opera di un nume. Così tutto fu creazione, ma creazione di robuste fantasie, dice il Vico; le quali concorrendo meravigliosamente a tener desto l'affetto, e somministrando ampio campo di imagini, bene è da tenere come il secondo elemento della poesia.

Ma qui non ristette. Al linguaggio figurato e vivacissimo, alle imagini, ai concetti si aggiunsero le attrattive del verso. Di che non è arduo investigar la ragione, se consideri esser l'uomo naturalmente inchinevole al canto ed alla danza, che han bisogno per dilettare di determinata misura di tempo a determinati intervalli. Perciò furon viste le selvagge non che le incivilite nazioni infiammarsi all'armonia; e per questo gli spartani usaron primi che la musica tenesse dietro agli eserciti in guerra, e la voce di Tirteo fu potente incitatrice di valorosi fatti. Le antiche tribù scandinave si facevano accompagnare da' loro bardi, che col canto e alla pugna destavan gli spirti, e celebravano le tombe de' prodi. I selvatichi uomini del nuovo mondo, al sentire l'ignoto concento delle bande spagnuole, prima stupivano, dipoi si davano incompostamente al ballo: e quando questa nostra Italia si riscuoteva dalla barbarie del medio evo sappiamo come i menestrelli e i trovatori allegrassero le brigate cantando le donne i cavalieri i gentili affanni e l'armi. Ma che dico gli uomini, se i bruti stessi, se la natura inanime sente dell'armonia il potere? La tromba rende audace il cavallo in guerra, e si favoleggiò i lioni ed i tigri mollificati della cetra di Orfeo, le querce avere orecchi per ascoltarla. Tanto dunque può l'armonia, così ai diletti dell'uomo è connaturale e potente. E se poniam mente che affetti varii secondo la varietà de' ritmi risveglia, e che nel calore dell'animo per naturale stimolo si canta, chiara apparisce la ragione onde gli uomini primitivi nella inspirazione dell'affetto la poesia sposarono alla musica. Questo congiungimento fece sì che le parole si pronunziassero a determinati tempi per aggiustarle alle misure ed alle cadenze musicali; per il quale scompartimento venne a formarsi il metro, E perchè anche la poesia si accordasse alla varietà della melodia, si generò a poco a poco il ritmo, si perfezionò il numero, e si potè con la diversità de' suoni i varii sensi dell'animo esprimere.

Adunque l'affetto le imagini e la melodia sono le qualità intime della poesia, la quale emerse spontanea dal cuore dell'uomo; chè delle arti belle non si deve dire come delle meccaniche e delle scienze, o per necessità o per caso o per forza operosa di intelletto germogliate, ma si ha a tenerle come naturalmente rampollate nell'umanità, però furono universale diletto ed ebber potenza efficacissima. Questa efficacia osservarono i savii, ed al bene della umanità stessa indirizzarono; e col solletico delle armoniche modulazioni rammorbidirono i feroci animi, loro imposer leggi versificando, e a generose geste spinsero. Quindi si favoleggiò, muoversi le pietre al tocco della lira di Anfione ed edificare i ricinti delle civili città. E perchè l'antico mito avesse un riscontro in un recente fatto, ricordiamo ciò che lo Châteaubriand narra di Violet, che egli trovò nel mezzo delle americane tribù, lo quali, novello Lino, melodiando sulle corde lusingava, e a certa civile piacevolezza accendeva.

Poste in chiaro le origini e il potere della poesia, si scorge che, per conservarsi quale ella nacque, o non perdere il proprio essere, debba comporsi di affetto imagini e verso; de' quali tre elementi un solo toglien-

dole, già difformata è, nè la medesima efficacia ritiene. Perocchè poesia senza affetto manca di vita, ed altro non è che cadavere di spenta beltà; senza imagini non ha virtù di commuovere, e priva di verso perde l'imitazione de' suoni e de' movimenti. Quindi è da tenere come insulsa l'opinione, venutaci di Francia tra il passato e l'antecedente secolo, che poesia fosse anche il romanzo scritto in prosa. Vergognando i Francesi, dopo aver sì balordamente bistrattato il Tasso, di non aver poemi epici, interpetrarono a lor modo un luogo oscuro di Aristotile (come se la ragione avesse minore autorità de' filosofi) e questa dottrina si affaticarono di persuadere, per spacciare come epico poema il loro Telemaco; ma presso i greci ed i latini, che le cose solevan tenere per quello che sono, non mai s'incontrano opinioni sì cieche.

Dall'analisi che abbiamo fatto dell'essenza della poesia, si comprende come più il poeta aver debba dalla natura, che l'oratore. Non già che nell'oratore non si richiegga molto di affetto e di imaginazione, benchè con l'intelletto a giusta proporzione contemperate; ma nel poeta solo si trovano accendibili al più alto segno, e nella potenza loro sovrastanno all'intelletto. L'arte, che è tutta riflessione, ammaestra l'oratore a signoreggiar sè stesso, a ponderare le circostanze, a maneggiar artifiziosamente le imagini e gli affetti, ed infine a disporre con magistero il numero e le parole. Ma al poeta è freno anzi che guida, chè, quando egli è posseduto dall'estro, descrive e dipinge per naturale istinto; medesimamente colloca parole e proposizioni, ordina i ritmi, e i particolari de' racconti o le qualità delle cose dispone a proprio luogo perchè riuscissero più toccanti. E questa è la ragione, onde le antiche lingue, appartenenti ad età meno riflessive, sono più inverse nelle costruzioni; onde anche a' tempi nostri il linguaggio poetico differisce dal prosastico, che è meno inverso e più andante.

Quindi scaturisce limpidamente un'altra verità; cioè che tanto presso i popoli quanto presso gli individui, il primo parto dell'umano ingegno sono i versi. Nell'adolescenza si sente più, si calcola e si riflette poco o nulla; laonde le nazioni appena uscenti della barbarie, hanno poemi meglio imaginati, e più vivacemente descritti, benchè per difetto di arte trovi in essi frequentemente alcun che da riprendere o emendare. Tali sono il Giobbe l'Iliade e il Poema Sacro. Nelle età culte invece incontri gran copia di poeti raffinati e diligenti, ma imaginosi ma passionati, ma originali dipintori degli uomini e delle cose come Omero Dante Shakspeare, non mai.

Da ultimo rileviamo che a gran distanza la poesia e la prosa si separano, poichè questa non può farsi a tentar l'altezza de' concetti, e quel calore quell' ornamento quell' ardire di traslati e di figure imitare, che solo alla poesia, che calorosa e turbata è, punto non si disdicono. E quando i prosatori, come in tempi corrotti suole, per nausea del vero bello e per disdegno delle convenienze dell' arte, accadere, si ardiscono di lasciare la semplicità decorosa del loro dire, e sollevarsi alto co' suoni e col fraseggio; tale rimpasticciano ibrido accozzamento, che non ha idea nè sembianza di alcuna cosa. E questo è accaduto parecchie volte in Italia, quando per ignoranza de' propri mezzi ci siam messi ad imitare i forestieri, principalmente i Francesi; chè allora si è veduto tra noi l'ammanierato e il barocco nell'arti del disegno, allora le gonfie imagini le contorte inversioni e le strane armonie nelle prose e ne' poemi. Ed oggi forse non per questo è imbarbarito presso noi il dramma, e più di ogni altro la commedia? Chè certo italiane non sono quelle favole, que' contorcimenti, quel recitare avventato, quel fraseggiar leccato e gonfio.

Scolpitevi bene nell'animo, che presso noi l'arte non può avere altri principii, che quelli i quali da tutta l'umanità son riconosciuti, a civiltà menano, e che da'dettami della morale e della bellezza eterna procedono; nè può avere altra forma che quella, che proprio nostra è, e solo dagli antichi nostri maestri meravigliosamente si trova usata.

Restaci a considerare quali soggetti la poesia primamente trattasse, per dar ragione delle varie specie di essa. Egli è chiaro che questi soggetti esser dovevan tali, che più il cuore toccassero, la fantasia commovessero. La prima idea che occupa l'uomo che incomincia a sentire la vita si è il pensiero delle meraviglie che lo circondano. Ovunque volge lo sguardo, vede intorno a sè splendidi segni di una forza superiore alla sua debolezza; e in questo primo intuito dell'infinito, il suo primo accento suona riconoscenza ammirazione e timore dell'Essere onnipotente, e di tutto ciò che gli appartiene, o per straordinaria virtù gli somiglia. Quindi la prima poesia fu lirica, e fu per soggetto religiosa ed eroica. Ma poichè l'uomo giunge a toccare quella età fervente, in cui sente il bisogno di amare e di stringersi con l'affetto ad ogni cosa che gli sta intorno, rientra in sè stesso, e volge il canto ad esprimere i suoi desiderii, l'ansie, le speranze, i dolori. Quindi trovate che mentre da una parte il poeta glorifica ai numi, o canta di guerriere imprese, dall'altra armonizza la lira o per piegare le desiderate donne, o per querelarsi de' non corrisposti affetti, o per descrivere i contenti, o per esprimere i propri dolori. Quindi il medesimo verso che sulle labbra di Omero di Tirteo e di Pindaro magnificava i fatti di guerra e la grandezza degli Iddii, Anacreonte e Saffo adoperarono a cantar di amore. Così al primo entrar della vita l'umanità fu lirica, perchè in quell'età l'uomo liricamente pensa e sente. Pervenuti agli anni della riflessione, in cui poco ci tocca il presente, e tutti viviamo nelle ricordanze del passato, comincia a sorgere la poesia narrativa; e si vede dapprima rivolto l'inno a raccontar fatti più che ad esprimere affetti, dipoi a poco a poco allungarsi, distendersi, e divenire epopea, e nell'epopea conservarsi i documenti della storia. Finalmente nella civile età de' popoli, quando per maturo senno, e per acquistata esperienza della vita la sapienza si rende popolare, viene il gusto e la necessità del dramma, con cui si svolgono gli elementi della civil vita e della domestica, e delle umane azioni si rivela per le scene il principio l'andamento il risultato. E credo che il poema avesse somministrato la prima idea di ordinare il dramma per via di atti e scene; poichè solo in esso si veggono gli uomini con particolar carattere interloquire ed operare. E ponete mente, che quando la prima volta Tespi moveva il suo carretto ornato di rami per le borgate di Atene, già da più secoli l'Iliade era popolare canto nella Grecia, e segnatamente nell'Attica — Adunque la poesia naturalmente si divide in tre diverse specie, Lirica Epica e Drammatica; e però noi verremo partitamente ragionando di ciascuna, perchè ne osserviate i principii, l'indole, l'andamento e lo scopo.

CAPITOLO SECONDO

Poesia Lirica

L'etimologia poco acconcia a spiegar la natura de' componimenti — Nel nascimento dell'arte la poesia lirica era cantata. — La musica la danza e il canto componevano in principio una sola rappresentazione. L'incivilimento le separò — Carattere generale della poesia lirica. Davide e Pindaro — Specie di essa ricavate dalla varia natura de' soggetti — Lirica *eroica*. Suo soggetto intendimento e maniera — Lirica *erotica*, quando coltivata, e qualità di essa — Lirica morale, quando coltivata e qualità di essa.

Chi volesse in fatto di poesia spiegar la natura di un componimento notomizzando etimologicamente il vocabolo onde si noma, cadrebbe le più volte in errore. Dappoichè cangiati i costumi la religione il civile reggimento e la lingua, la poesia prese in parte, e spesso indole del tutto diversa da quella che nelle sue origini aveva; sicchè tal fiata le medesime parole non rendono più la stessa idea. Così, a mò d'esempio, ne' primordii dell'arte greca, una canzonetta in onor di Bacco si disse *tragedia*, cioè *canto del capro*, chè un capro era il premio della composizione: dipoi nobili passioni, azione non parole, sublimi fatti, sostenuta magniloquenza furon soggetto delle tragiche scene, nè più il verso andò accoppiato all'armonia degli strumenti. Adunque, trattando d'arte non si ha pedantescamente a ricorrere all'etimologia per significar la natura de'componimenti; chè spesso l'etimologia altro non può dimostrare che le origini di essa, e come da' rozzi principii siasi sollevata poi a quell'altezza, che è indizio del massimo incivilimento.

Similmente avverrebbe della lirica, se taluni volessero spiegar che cosa essa sia presso i moderni, argomentando da quello che fu presso gli antichi. In mano di questi aveva un'andar più vivace ed armonico; chè certo era cantata, come propriamente suona la parola *ode*, e la denominazione di *lirica* dimostra come il canto venisse ravvivato dagli accordi della lira. La musica la danza e il canto presso i popoli adolescenti formavano un sol ritmo, e consentivano nel medesimo numero, tanto che l'una non veniva mai staccata dall'altra, e tutte e tre componevano una sola rappresentazione; onde nasceva, che la poesia, stretta in un movimento unisono con la danza e la musica, ricevesse più calore e maggior vivacità. Nell'età seguenti trovate che la poesia si separa a poco a poco dalla musica; giacchè il primo frutto della civiltà incipiente si è di sostituire la varietà all'unità, e coltivando seperatamente le parti, queste ridurre si a maggior perfezione, ma perdere l'armonia originale del tutto. Medesimamente la poesia disgiunta dalla musica, acquistando maggior finezza ed artifizio, scapitò molto in efficacia; chè certo altro è l'effetto del verso che si canta, altro di quello che si legge o recita. E non altro che recitata o letta vien la lirica da' moderni, non più cantata; quindi il verso, lasciate le musicali armonie, deve seguitare non già i numeri della lira, ma le convenienze della declamazione, e le artificiose eleganze del poeta. Però questo cangiamento è avvenuto nella sola forma: chè la sublime lirica ritiene la vita e l'andamento stesso dell'antica, di quelle eccezioni in fuori che provengono dalla natura pacata del soggetto. Vediamo quale essa è.

La lirica propriamente non narra fatti, ma esprime affetti. Allorquando il poeta è tutto compreso della grandezza del suo soggetto, sente, si accalora, si eleva, l'universo si apre a' suoi sguardi, ogni cosa riceve anima e vita dalla sua fantasia; e questi sentimenti queste imagini

riunisce in un quadro solo, e con tanta efficacia dipinge, che l'altrui animo fortemente impressionando, genera in chi legge o ascolta il medesimo entusiasmo lirico. Quindi deriva quell'apparente disordine che è frutto di ribollente affetto; quindi il rapido andare, i tocchi veloci, i fuggenti profili che nelle inspirate canzoni di Davide, nelle sublimi odi di Pindaro si osserva. Chi si fa a leggerle, si leva in regione altissima, ove le cose si mostrano altrimenti colorate che qui non sono, e congiunte per certe segrete attinenze che ai volgari occhi non appariscono. Questo volare, detto nelle scuole *pindarico*, molti si affaticano di imitar con l'ingegno; e non ricordano costoro, che se i latini potettero in molte cose gareggiar co' greci loro maestri, solo non si argomentarono di tener dietro a Pindaro; anzi il venosino lirico, che pari al gusto aveva discrezione, scriveva che lo sforzo di emular Pindaro avrebbe rinnovellate le bravate di Icaro. Il tebano poeta, oltre la stupenda fantasia, veniva aiutato dal soggetto: vedeva egli tutti gli stati della Grecia uniti in certe solennità per celebrare le opere egregie, udiva il plauso de' trionfi, ed altamente spingersi le speranze della patria; quindi rapito di tanta gloria, toglieva in mano la lira, e le glorie della Grecia cantava. Gli altri, senza aver la mente di lui, e senza stimolo, credettero con l'artifizio o crearsi il soggetto, e imitare quella velocità quel turbamento che in Pindaro era natura. Fece buon senno Orazio a lasciarlo solo sul trono, ed invece ergere per sè più umile monumento, scherzando con gli amori, e motteggiando graziosamente li vizio.

Rilevato il carattere della poesia lirica, uopo è che venghiamo a toccare di ciascuna specie. E innanzi tutto dico essere errore di chiamar lirico, tutto ciò che in lirico verso si descrive; se così fosse, un freddo epigrammetto di Marziale, un madrigale di qualche arcade sarebbe la medesima cosa che i sublimi canti di Pindaro, le delicate odi di Anacreonte, le magnanime canzoni del Petrarca. Per classificare la svariata moltiplicità de' componimenti, che lirici vengono appellati, ci conviene non guardare il metro ma il soggetto, e dalla qualità di esso trar ragione del vario andamento della lirica poesia. E certo, considerando il naturale svolgimento dell'arte, troviamo aver la lirica in primo luogo tolto a cantar le glorie de' numi e degli eroi, di poi la delicatissima tra le passioni, l'amore; quali soggetti incitano principalmente i poeti nell'età eroica delle nazioni, quando tutta la vita si restringe ai fatti di guerra, ogni conforto si trae dalla religione e dall'amore. Tale fu la materia della lirica degli Israeliti e de' Greci, che soli tra' popoli occidentali conservano i più vetusti documenti della civiltà loro. Ma in tempi più vicini, quando per la cognizione del vero, e per vita meno libera ed operosa venne a mancare il soggetto, e la fantasia a sterilire; la lirica fu ancor volta ad uno scopo tutto morale, cioè esporre la ragione delle cose e la filosofia della vita, le private e le civili virtù educando. Laonde distingueremo la lirica in tre specie, *eroica, erotica, e morale*, e di ciascuna diremo brevemente.

Fatta questa triplice divisione della lirica, ciascun vede che ella, secondo il soggetto, ha diversi gradi di altezza. La più sublime fu la *eroica*, perchè di eroi cantava; e se consideri che sul primo entrar della vita sociale, altri fatti non son reputati eroici che le geste di guerra, altra virtù che il coraggio; chiaramente vedi quale accaloramento, che movenza, che altezza ebbe una poesia, la quale esprimer doveva l'ardimento proprio de' valorosi. Aggiungi che l'idea religiosa veniva naturalmente ad accoppiarvisi, e a render più sublimi le liriche manifestazioni del coraggio; giacchè la religione, presso i greci massimamente, era tutta un'a-

poteósi della natura, e si reputava divina ogni virtù umana, che la ordinaria virtù degli uomini trascendesse. Quindi eroico suonava la medema cosa che divino; giacchè la religione santificando le grandi geste e i grandi uomini, gli sublimava all'altezza ed alla dignità poetica; e di ricambio la lirica magnificando gli eroi infiammava di emulazione i petti, e nuovi eroi produceva, glorificando i numi coronava d'immortalità gli eroi: tutto era attinenza di canti e di imprese, di azioni e di affetto. E l'innodia, derivando dall'entusiasmo di un'anima, che terra e cielo in una vista sola comprendeva, pervenne á toccar quell'altezza oltre cui non è dato passare; apparve mossa da sublime affetto, mostrò quella concitazione e quel disordine, che ordine maraviglioso è rispetto all'indolo delle passioni; trascorse rapidamente di una in altra imagine, disegnando le linee generali, i particolari tocchi omettendo; parlò in nobile audace figurata elocuzione, disdegnando ogni artificio ogni pastoia di regole e di precetti. Tale fu presso i greci la lirica di Pindaro di Tirteo e di Alceo; questi col canto loro il coraggio inspiravano de' forti, a religiosi ed eroci affetti gli uomini accendevano. Ma talvolta con più riposata fantasia, il lirico poeta non cercava di accendere gli altrui con la manifestazione armonica de' proprii affetti, ma semplicemente passare alla notizia dell'universale con convenevole colorito le eroiche e divine geste; e questa maniera di poetare ebbe più dell'epico che del lirico, come chiaramente si scorge negli inni di Omero, ultimamente imitato dal Leopardi nell'inno a' Patriarchi, e dal Mamiani ne' suoi inni sacri. Però comunque gli inni di Omero si potessero *epici* appellare, serbano sempre il colorito e l'unità lirica; chè spesso il poeta sceglie un fatto solo, quello tratta e colorisce, gli altri appena tocca fuggevolmente. Da questo modo epico-lirico penso sia derivato il poema epico; il quale altro non è nel fondo che narrazione varia ordinata in unità di un solo soggetto principale.

La lirica *erotica* venne coltivata quando non la forza ma le leggi cominciarono a signoreggiare, e passione dominante degli uomini non fu più la guerra. Così della forza e del coraggio invece si prese a stimar la bellezza, e al desiderio sfrenato di guerra successe ne' cuori un delicato affetto, che si disse amore. I greci conformati da natura a sentir delicatamente, non solo vagheggiavano quelle naturali imagini, che son motrici di soave affetto, ma coltivarono con l'arte le ideali forme che con perfezione maggiore rappresentano all'imperfetta umanità la bellezza: e ciascuno erse un'altare ad Amore addivenuto nume; lui risuonarono i templi i portici e i festevoli conviti, e Platone ne aveva al limitar della scuola scolte le celesti sembianze, e Saffo ed Anacreonte le dolci ansie e i gentili diletti in soavi melodie cantarono. Seguitarono l'esempio greco i Latini, quando sulle ruine turbulente della republica sorgeva un tranquillo impero; e Orazio poetò di Glicera e di Lalage, e Catullo e Properzio e Tibullo e Ovidio, ora scherzando or lamentando poetarono di amore. Nell'età nuova l'erotica poesia, informata di più nobile idea, non fu ultima ad ammollire i barbari petti, quando le lettere risorgenti rifacevano i settentrionali invasori di belve uomini, e certo organamento sociale succedeva alle torbide rivoluzioni del medio evo. Qualunque però fossero le differenze, che a suo tempo noteremo, tra l'erotica degli antichi e quella de'moderni italiani, il cui capo scuola fu il Petrarca; certo amendue si fondano sugli stessi principii, ed usano de'medesimi argomenti per dilettare. La poesia degli amori richiede sempre soavi affetti, gentili imagini, e principalmente tale una dolcezza di armonie, che da parecchi per eccellenza vien chiamata melica; laonde tenere commozioni,

delicate tinte, e particolare soavità di verso e di stile sono le speciali qualità di essa.

La lirica morale, attesa l'indole de' soggetti che toglie a trattare e del fine cui tende, non è sublime come l'eroica, non soavemente delicata come la melica; ma or placevole, or severa, ordinariamente pacata, ella ha quasi sempre un andar sciolto, alcuna volta grave, alcun'altra sdegnoso. Orazio in molte odi ed in tutte le satire sa condire di piccante ed urbano sale i morali suoi versi: Giovenale al contrario con più mordacità punge, e con certo impeto investe. Degli italiani sul fare di Orazio si modella il Gozzi; ma il Rosa e l'Alfieri meglio si assomigliano a Giovenale, dappoichè entrano audacemente nel biasimo del vizio, ed aspramente flagellano chi ne è infetto. Il poeta che meglio avesse negli ultimi tempi saputo usare della lirica per purgare di ogni sozzura l'umanità, fu Parini, di cui ogni verso, anzi ogni sillaba è piena di austera ma poetica filosofia; sicchè ben vedi lui essere il civile poeta della ragione. E poichè la lirica morale non viene inspirata da tumultuanti passioni o da' soavi affetti, segue che non debbe avere o concitato andare e robuste armonie come l'eroica, o dolci e morbidi ritmi come la melica: l'inceder suo, come che vario secondo la qualità del soggetto e l'indole di chi scrive, pure generalmente è tranquillo e grave, e scorre liberamente. Il poeta morale, parla alla ragione più che all'affetto;quindi ogni lussureggiare di ornati gli sconviene. Nella seconda parte di questo trattato occorrerà di osservarne molti e vari esempii.

CAPITOLO TERZO

Poesia Drammatica.

Quale è la poesia drammatica — Suo nascimento in Grecia — Prima proprietà del dramma, l'*azione* — L'azione debbe essere verisimilmente ideata, verisimilmente condotta e sciolta — Seconda proprietà del dramma i *Caratteri*. — Terza proprietà la *Sceneggiatura*. —

Non ci ha poesia che richiegga maggior arte, che tenda a miglior scopo, e contenga in sè più efficacia, che questa. Dessa è una poesia che, ponendo in azione gli affetti i vizi le virtù degli uomini, ora altamente or piacevolmente commovendo, l'umanità si studia di migliorare e le sue sorti; una poesia che non racconta come l'epopea, o affetti esprime come la lirica, ma con maggiore efficacia mostra visibilmente de' fatti l'origine gli inviluppi il risolvimento; una poesia dilettevolissima ad ogni età e condizione di uomini, perchè fatta popolarmente bella dai soccorsi di tutte le altre arti, tale è la poesia drammatica. Nata presso i greci, come ogni umana invenzione, da rozzi principii, venne in breve a tanta perfezione, che fu supremo vanto degli ateniesi, ammaestramento e studio per gli altri popoli che nella greca civiltà si fecer gentili. E credo, come sopra ho detto, avesse l'epopea suggerito i modi dell'ordinamento di essa, perchè troviamo da Eschilo usato la prima volta il dialogo in tempo che già i poemi di Omero venivano da' rapsodi recitati nelle popolari feste; e que' poemi altro non sono, che un seguito di scene in cui più persone operano e parlano. Comunque però vada il fatto, a noi fa mestieri spiegare quale essa è solamente, e porre in chiaro gli elementi principali che la compongono.

Il carattere generale del dramma consiste in una visibile rappresentazione di fatti, che si svolgono sotto gli occhi dello spettatore; per forma

che non si ode poeta che racconti, ma proprio gli autori del fatto si veggono operare. Quindi nasce la prima qualità del componimento drammatico, la quale dicesi azione; e non altro che azione suona nel greco idioma la parola *dramma*. Dico prima qualità l'azione, perchè, ove essa manchi, viene a manifestarsi il poeta; e dileguandosi ogni illusione, la rappresentazione teatrale rimane snaturata, e perde ogni potere di commuovere. Adunque deve il poeta principalmente adoperarsi, che gli attori *operino* non narrino, o in sbiavata declamazione si trattengano; chè quando un dramma è veramente azione, già si può esser sicuro dell'effetto, solo che si ponga mente all'andamento e risolvimento di essa. Il che non si può far da molti, come molti scrittori da dozzina si danno a credere; ei si vuole che il poeta profondamente conosca gli uomini e le più riposte origini degli umani affetti, acciò deducendo i fatti dalle proprie cagioni, faccia lo cose camminare nel naturale lor verso, e i fantasmi della sua mente appariscano reale e vivente cosa agli spettatori. Laonde, perchè l'azione scenica commuova ed agiti gli animi veramente, si richiede che sia verisimilmente ideata, cioè tale di sua natura, che non induca sospetto di falsità, e nel tempo della rappresentazione apparisca non che credibile, vera. Chè se per poco difetti in ragionevolezza di origini, o male le cose sian tratte dalle origini loro, lo spettatore scorge l'arte, vede dietro gli attori il poeta, e più non si commuove, non avendo il falso avuto mai potere di commuovere.

Questa verisimiglianza che esser deve nelle viscere per così dire dell'azione, conviene che fosse ancora nella condotta e nella catastrofe di essa. Nel condurre l'azione il teatro greco usava grande semplicità, e parecchie tragedie delle più celebrate di Eschilo e di Sofocle sono quasi prive di ogni varietà di accidenti ed artifizio di intrecci: cosicchè non faceva mestieri di molta arte per menare innanzi l'azione, ma questa progrediva da sè per vie semplici e naturali. Non è a dire lo stesso de' moderni, che hanno voluto un poco più implicarla con l'intervento di personaggi ed accidenti svariati, che la severa semplicità greca disdegnava. Questo ha renduto più difficile il condurre con naturalezza, con naturalezza intrecciare l'azione, e verisimilmente scioglierla: difficoltà che solo i sommi ingegni pregiano e vincono; i mediocri o non veggono, o se ne passano senza alcuno scrupolo al mondo, e, lasciate le naturali vie ricorrono a' puerili artifizii per cavarsi pulitamente d'imbarazzo. Così solevano i rompicolli dell'arte greca, chiamare i numi a sciogliere un nodo che essi male avevano saputo intrecciare, e come naturalmente scioglierlo ignoravano affatto; così tra' moderni fu già l'uso di venire alla catastrofe con lo sbottonarsi di qualche personaggio, o col riconoscimento di qualche altro. Ma Sofocle non praticava così; e un nume invocava solo quando la catastrofe era degna opera di un nume. Il quale esempio fu primo tra gli Italiani a seguitare il grande Alfieri, che, riverente alla dignità dell'arte, sdegnò le torte orme de' moderni, e negli antichi maestri cercò norme ed inspirazioni.

Consistendo la natura del dramma in un fatto che si va svolgendo alla presenza degli spettatori, chiaro apparisce che seconda qualità di un componimento scenico sono gli autori di esso fatto, i quali con particolar carattere concorrono, ciascuno nel proprio officio, a porlo ad effetto. Ora, perchè l'azione non avesse a scapitare di proprietà e di verisimiglianza, uopo è che questi personaggi sostengano convenevolmente la parte che vien loro assegnata. Sostenere i caratteri vuol dire che ciascuno operi secondo l'età, il sesso, l'ingegno, gli affetti, la condizione, la patria, il

tempo storico che gli attribuisce il poeta, e que' costumi, onde da principio compare sulla scena, conservi e sostenga sino alla fine.

Perciò non poco importerà se un nume
È chi parli, o un eroe; se uom già maturo,
Se nel fior dell'età giovine ardente;
Se nobil donna, se nutrice attenta;
Mercatante o villan, Pontico o Assiro,
Se in Tebe fu, se fu nutrito in Argo.

Dippiù bisogna intorno a' caratteri avere a norma ancora i seguenti precetti. In primo luogo attendere che essi siano verisimili, cioè tali che inducano lo spettatore a prender parte de' loro affanni e delle loro gioie: contro il quale precetto spesso si pecca nell' ideare i protagonisti, loro attribuendo virtù o vizii così esagerati o moltiplici, che mal si può immaginar possibile la riunione di tante iperboliche qualità in un personaggio solo. In secondo luogo, ei si richiede che tra tutti i caratteri primeggi un solo, il quale concentri in sè tutta l'azione, più grande apparisca, e sopra tutti tragga a sè l'attenzione e l'affetto.

Dopo l'azione e i caratteri, vuole il dramma *sceneggiatura*, cioè che l'azione sia compartita per modo, che mostri successivamente agli spettatori, e sempre crescendo, i varii suoi gruppi e principali e subalterni. A distribuire un fatto nelle naturali sue prospettive, è mestieri che il poeta sappia, come il pittore, ricavare dal fondo della sua storia i punti di azione e le figure, che meglio conferiscono alla evidente manifestazione de' fatti, ed al fini dell' arte. E ciò vi si renderà lucidissimo, come vi farete a ricordare ciò che detto abbiamo. Dicemmo prima proprietà del dramma esser l' azione, cioè che i personaggi debbano operare non chiacchierare: questo operare significa che debbano far qualche cosa. Or quando si ha a render tutto visibile un fatto, il pittore che cosa fa? comincia a storiare quella parte di esso che contiene il primo movimento dell'azione; e compiuto cho avrà il primo quadro, sicchè niente vi si può aggiungere o togliere senza scomporre o l'unità o la varietà, passa al secondo per effigiare il secondo movimento; e dopo questo al terzo, ed anche al quarto ed al quinto, se di tanti quadri fa mestieri perchè fosse l'azione esaurita interamente. A questo modo il poeta drammatico convien che proceda anche esso, e se ha tutta espressa la prima parte che rivela il primo punto di azione, passerà alla seconda, e così di gruppo in gruppo, finchè non venga alla catastrofe. Questo passare da un quadro all'altro, forma naturalmente certi riposi o interrompimenti tra le varie parti di un dramma; le quali parti così separate si dicono *atti*. Un atto dunque esprime una parte dell'azione, che si può dire intera rispetto a sè stessa, ma parte rispetto al finale scioglimento, che incentra in se tutti i quadri antecedenti.

Compartita così l'azione in varii quadri, l'artista por deve l'ingegno a delineare e tratteggiar ciascuno così che sembri uno e vario. Si ottiene l' unità, se ogni atto o quadro, abbia un protagonista, che gli altri avanzi per officio e l' azione sostenga; si ottiene la varietà se più personaggi insieme con lui concorrano a compiere quella parte di azione, ma con diverso lume e prospettiva secondo l'importanza de' diversi officii che sostengono. Questo collocamento successivo, questo lumeggiar gradatamente le persone che entrano nella composizione del quadro, forma negli atti la ripartizione delle scene; sicchè ogni scena accenna il naturale intervento di un attore nell'azione. Ecco dunque tutta l' azione di un componimento teatrale divisa in quadri,

ogni quadro in figure poste in differente prospetto, acciò appariscano prima o dopo secondo la parte che prendono al fatto. A questo medesimo modo esser debbe sceneggiata dal poeta, se vuole conseguire il pregio dell'arte; ma difficilissima cosa è trovare i naturali riposi dell'azione per distribuire gli atti, e disporre naturalmente in ciascun atto il concorso de' personaggi per ordinare le scene. Questo ha dato più a pensare ai grandi uomini, che ogni altra proprietà del dramma; ed il medesimo Alfieri di poche sue tragedie si chiama contento in fatto di sceneggiatura. I moderni scrittoruzzi da teatro dan segno di molta prudenza, quando chiudon gli occhi e fanno andar gli atti e le scene, a quel modo che il caso dispone; e però non vedi più le cose venire da sè a prendere il loro luogo nell'azione, ma ben vedi il compositore, che agita e muove i personaggi, e gli fa comparire e scomparire, come perito cerretano che maneggiando figurelle, diletta la balorda plebe. Troncate così le difficoltà, non volete poi che ogni scolarello monti in palco, e ti spipoli una tragedia almeno?

CAPITOLO QUARTO

Della tragedia.

Fine della tragedia — Quale era nel nascimento dell'arte. Tespi — Quale fu dipoi. Eschilo e Sofocle — Riflessioni sopra una sentenza di Aristotile — Natura de' soggetti tragici — Caratteri convenienti alla tragedia — Condotta di tutta la favola — Unità di azione, di tempo e di luogo, che cosa sono — Come l'azione vuole essere sceneggiata — L'unità dell'azione vien richiesta dalla natura della tragedia — Riflessioni intorno all'unità di tempo e di luogo — Catastrofe — Stile e verso — Gran difficoltà per comporre una lodevole tragedia. Parole del Calsabigi —

Avendo ragionato del dramma in genere, e posto in chiaro le tre proprietà che lo compongono; passiamo a dire delle varie specie, delle qualità di ciascuna, e delle differenze che sono tra loro. E sia principio dalla tragedia, sendo il dramma per passioni sublime, per arte difficilissimo; e poi che avremo scoverto il fine cui tende, da esso ricaveremo i principii che risguardano il soggetto i caratteri o la condotta dell'azione.

E rispetto a fine ci troveremmo molto lontani dal vero, ove volessimo trarre argomento da ciò che la tregedia era nel primo suo nascere. Quando Tespi menava i suoi carretti per Atene, non cercava altro che dilettare la urbana plebe con una festevole canzone; in mano di Eschilo cominciò la tragedia a prender quella dignità e quelle forme, che di poi Sofocle recò a perfezione, e le incivilite genti si studiarono di imitare; cosicchè, del nome in fuori, una tragedia di Eschilo e di Sofocle tanto è simigliante alle farse di Tespi, quanto le scede di un' ubbriaco agli impeti generosi di un'eroe, quando un' incomposta cantilena di plebe al sublime accento dell' Alighieri. A questa seconda maniera di rappresentazioni aveva rivolto il pe[illegible]o Aristotile, quando scrisse esser fine del dramma tragico di *pur[illegible] le passioni umane* con la pietà e il terrore, cioè con l'opera di que[illegible] due mezzi renderle gentili e virtuose. E tale veramente è lo scopo della tragedia; se non che il greco filosofo parmi restringesse un poco il circolo de' mezzi, entro cui può scegliendo spaziare il tragedo; perciocchè oltre la pietà verso gl'infelici, ed il terrore per la pena do' malvagi, èvvi l'odio contro gli oppressori, èvvi l'amore per la virtù che dalla scellerata oppressione trionfa. Spesso ancora la tragedia adoperò soggetti che più da presso toccavano l' uomo civile; e rappre-

sentando l'eroica virtù de' magnanimi, a virili proposili intese a rivolger gli spiriti, che non atterriti non melanconici, ma forte si sentivano agitati dal tragico verso a tentar grandi cose. Chè, se la pietà e il terrore fossero il solo mezzo per purgare le anime corrotte o invilite, il soggetto tragico dovrebbe esser sempre o virtù sfortunata, o sceleratezza punita. Ma qualunque fossero i mezzi, che più sono usi di adoperare gli scrittori di tragedie, certo è però che tal maniera di dramma intender sempre deve ad inspirare virtuosi affetti, le ree passioni sveller dagli animi, muovere lodevole emulazione del bene, pietà verso la virtù sfortunata, orrore al vizio, odio ai tristi.

Ma se fine della tragedia si è agitare calorosamente gli animi per distorli dal male, ha mestieri il poeta di scegliere que' soggetti, che più valgono a destare o pietà o terrore o odio o generoso disdegno. E qui cade in acconcio di riferire una sentenza di Aristotile; cioè che a produrre forte commovimento o di commiserazione o di terrore, meno valgono que' delitti che tra persone disgiunte di amore o di sangue avvengono; chè da questi soggetti, tranne il senso di umanità, niun'altro affetto vien mosso. Ma se un figlio o uccide o è per uccidere il padre, un padre il figlio, un fratello il fratello, una moglie il marito, un'amante la donna de' suoi pensieri; o rabbrividisci di orrore, o per troppa pietà piangi: tanto potere hanno questi fatti veramente miserevoli! Or ben si vede che il soggetto tragico deve in sè contenere gli elementi capaci a destar forti affetti, perchè le passioni danno anima e movenza alla tragedia, passioni forti ed operose in chi scrive, per commovere fortemente chi ascolta. E questa virtù di commovere provvenir deve dall'intima natura del soggetto, e dal verisimile andamento e sviluppo dell'azione; chè, quando ciò manca, l'arte per penuria de' mezzi naturali, ricorre agli artificiali e si corrompe; ed allora vedi porre in scena gli apparati terribili o maravigliosi, odi il linguaggio sonorò non semplice ed affettuoso, scorgi che la commozione non derivò dal soggetto e da' casi veramente tragici, ma dagli artifizi del poeta; se commozione hassi a chiamare quella che trae alimento dalla sola vista. Così facevano le più volte i greci facendo dalla macchina calare i numi sulla scena; così scuoteva Shakspeare con l'apparizione degli spettri. Quali cose mirabili non toccano il cuore, solamente feriscono le rozze e volgari fantasie; e nello splendore di una civiltà adulta più che al terrore accennano al ridicolo; e non altro che riso muoverebbe un silfo o una strega che seriamente apparissero sulla scena, o pure la spola di Sofocle che prende corpo ed anima, diventa uomo, ed ha parte nell'azione. Ma Sofocle e Shakspeare usavano almeno di queste invenzioni per scuotere gli animi col maraviglioso, non per corromperli; come ha praticato certa scuola di tragedie in Francia co' delitti atroci ed invendicati, con la ferocia fatta spettacolo, alla colpa i trionfi, la pietà o i patiboli alla virtù tradita. Buon per noi che tali spettacoli non abbian potuto contaminare la nostra vista; chè ogni domestico e civile malanno, ogni corruzione bisogna aspettarsi dall'abitudine di guardare con ciglio immoto la ferocia, e considerare fatalità compassionevole il tradimento il disonore l'omicidio, pregio nè poetico nè desiderato la fede la pudicizia l'umanità.

Per conseguire il fine non basta la convenevole scelta del soggetto, ma la qualità de' caratteri anche si vuole. E perchè possano la dignità del coturno sostenere, non siano volgari come nella commedia, ma sublimi grandeggianti ideali. Le passioni i costumi i vizii e le virtù abbiano grandi ed operose, non già comuni ed infingarde; e se l'amore entra naturalmente nel soggetto, non sia svenevole e senza scopo, ma nobile e

eroico quale a virili petti ed a nobili donzelle si addice. Le più alte qualità risplendano massimamente nel protagonista, acciocchè più operi e sopra ogni altro impressioni: quindi, dico apertamente, non mi va a sangue quella sentenza di Aristotile, che il protagonista non sia sommo nè in malvagità nè in virtù, ma mediocremente buono. E quale efficacia potrà avere con una mediocre dose di vizii e di virtù? certo sarebbe da' personaggi secondarii oscurato. Considerando la tragedia come è in sè, e l'indole dell'italiano teatro che sul greco è modellato, ben si scorge che il protagonista aver sempre debbe sublime carattere, o buono o malvaggio che sia; così tra tutti rifulge, il tragico decoro sostiene, e l' unità dell'azione. E più di tutti è ne' protagonisti efficacissimo quel carattere che ha non so che di ideale contrasto nelle passioni; sicchè combattuti da venti contrarii o si rilevano mirabilmente, o finiscono col rompere agli scogli e naufragare, lasciando l'animo degli spettatori egualmente da contrarii affetti agitato: Esempio luminoso il Saulle di Alfieri.

Caldo di forti passioni il soggetto, altamente ideati i caratteri, ci si vuole che il poeta l'azione per le sue naturali fila svolgendo, intessa e conduca a compimento. Ma innanzi diciamo che cosa sono le unità, che han tanta parte nel condurre l'azione, e delle quali tanto si è disputato. Aristotile parla di due soltanto, come elementi necessarii di un buon dramma, cioè di azione, e di tempo; dell' unità di luogo ci non fa motto, ed è un ritrovato posteriore de' critici. *Unità di azione* diciamo quando i varii casi del soggetto sono indirizzati ad un fine unico: *unità di tempo*, quando l'azione rappresentata non oltrepassi nel suo naturale sviluppo un limitato numero di ore; *unità di luogo*, se la prospettiva de' differenti quadri non si cangi mai. Ora passiamo a dire della condotta di un' intera tragedia, ed in che modo e perchè queste unità le si debbano applicare.

L'azione di una tragedia greca non era divisa in atti, ma, secondo Aristotile, si distribuiva in *principio, mezzo e fine*. L'attuale divisione in cinque atti ci è forse venuta dall'uso de' latini.

Neve minor, neu sit quinto productior actu.

Questo modo è comunemente usato nel teatro moderno, perciò debbesi osservare; e l'arte del poeta sta, come dicemmo, nel far che il riposo degli atti cada dove per sè il soggetto s'interrompe. Io non oso pur toccare come si possa in cinque atti partire un' azione, nè stabilire qual parte di essa bassi ad esprimere nel primo, quale nel secondo, quale negli altri tre. La lettura de' più riputati scrittori di tragedie ci ammaestra come ogni regola intorno a ciò sia mal fondata, giacchè la partizione può variare per diversità de' casi. Quel che ben posso dire si è, che l'azione dal primo al quinto atto deve sempre crescere e correre alla catastrofe, e le passioni accalorarsi per gradi, sicchè alla fine del quarto atto ognuno senta approssimarsi un finale svolgimento di cose; quindi l'ultimo atto brevissimo. Ecco la maniera praticata dall' Alfieri, che più di ogni altro seppe usar dell'arte tragica, sollevandola a quella dignità che ben si assomiglia alla severa semplicità greca, ed alla romana grandezza.

Nell'annodare l'azione la tragedia è oltremodo severa. Gli affetti non si possono distrarre, se vuol che tutti ad un sol fine s'indirizzino e verso quello movano alacremente; chè quando l'animo è tirato per contrarie parti, ogni affetto o svapora, o s' infievolisce almeno. Quindi necessaria la più severa unità di azione, e strettamente necessaria; e però l'Alfieri proscrisse dalle sue tragedie ogni attore non richiesto necessariamente dalle vitali condizioni del soggetto, ed ogni secondario caso, che alla principale azione non avesse necessaria attinenza. Coloro che spariano

di questa semplicità e di tal rigore, bene trovano maggior comodità a tirare innanzi un dramma con uno stuolo di episodii e di attori inutili, sol buoni a empir la scena; chè questa larghezza rimuove molti ostacoli, tronca gravi difficoltà, soccorre la povertà della fantasia, insomma, abbreviando il cammino, tale è un'andare adagio, che anche io mi vi acconcerei; e quanti non scriverebber tragedie?

Molto ancora si è dibattuta la valenteria de' critici intorno all'unità di tempo. Fuvvi chi disse dover l'azione tragica occupar tanto tempo nel suo naturale andare, quanto la rappresentazione di essa sulle scene; e non poser mente che la pausa tra un'atto e l'altro ben potrebbe far supporre più lungo riposo nell'azione, che veramente essa non ne dà agli spettatori in teatro. Altri discostandosi troppo da questa rigidezza, vorrebbero estendere l'azione della tragedia alla durata di quella di un poema. Certo in ciò la tragedia è un poco più libera che non dicano i giansenisti della ragion dell'arte, e meno rilassata che non pensino i moderni molinisti del bello. Ma voglio qui manifestare una mia opinione, che capricciosa non è, ma deriva dalla natura stessa del dramma tragico. Nelle azioni che troppo filano per le lunghe, gli affetti non possono essere così solerti ed agitati, come nelle brevi; e però la tragedia che vuole esser tutta affetto, si restringe quanto più può nell'azione. Nè venga alcuno a dirmi, che questo tolga verisimiglianza al fatto; poichè il poeta che sa dell'arte sua, non già costringe in poche ore un'azione che in più giorni si sviluppa, ma prende solamente gli ultimi caldissimi movimenti di essa, la coglie in quel punto che le passioni lungamente covate addivengono operose, e questo punto sceneggia; gli antecedenti lascia con destri modi imaginare. Chi pratica altrimenti ha necessità, per sostenere una lunga azione le più volte lenta ed inoperosa ne' principii, di introdurre attori ed accidenti poco necessarii; infine potrà aver fatto un bel poema, ma se tenta una prova teatrale, riuscirà fredda e stucchevole rappresentazione.

L'unità di luogo poi non richiede tanta severità, quanta alcuni sostengono, insegnando che in tutta una tragedia la scena debba sempre avere la stessa prospettiva. Io credo che senza recar danno al calore dell'azione si possa usare certi cangiamenti; ma perchè questa libertà non travalichi i confini del convenevole, aggiungo i seguenti precetti. 1.° che il cangiamento cada negli intermezzi degli atti, essendo contro ogni principio di bellezza il contrario; giacchè allora un solo quadro avrebbe fondo e prospettive diverse 2.° discretamente si usi, e solo quando, senza mutamento di scena, l'azione non possa in veruna guisa procedere alla catastrofe.

In tal maniera condotta sino al quinto atto la tragedia, già ogni spettatore è con l'affetto e col pensiero tutto volto ai veduti casi. Deve l'ultimo quadro venire a luce, in cui verranno rivelate le ultime sorti dell'azione; quindi si genera quel turbamento, quella sospensione di animo, che tanto diletto reca a chi sente e pregia l'arte; ognuno ha posto amore in quello, odio in quest'altro attore; si aspetta la ruina dell'uno, si teme il danno dell'altro

. . . . . . Pectus inaniter angit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet

tra questi ondeggiamenti sorviene la catastrofe, e l'azione è finita. A decidere del buon effetto di una catastrofe non vale il buon senso di chi compone, ma vuolsene provar l'efficacia sul teatro; perocchè spesso è

intervenuto, che certe maniere credute efficaci nel privato studio, poco commossero sulle scene; ed alcune altre reputate insulse o fredde, tornarono efficacissime. Nè bisogna imaginare che l'azione tragica abbia sempre a rimanere addolorati gli spettatori, con lo spettacolo della bontà sceleratamente oppressa: chè esempii abbiamo di tragedie, le quali a lieto fine conducono, come la Merope; ma letizia è quella di chi vide trionfare la virtù, gli scelerati cadere. Rispetto alle catastrofi, ed al modo di idearle, giova leggere le note critiche che Alfieri appose a ciascuna delle sue tragedie.

Restami solamente a dire della forma, che certo deve rispondere alla dignità tragica. avere il colorito poetico, e nel medesimo tempo non inceppare il dialogo, empiendo il verso di tornite e musicali armonie. Perciò, ben diceva Alfieri, aversi a creare per la tragedia un'endecasillabo, che non avesse l'armonica vivacità del verso lirico, nè il pomposo andare dell'epico, ma fosse in tutto simile al giambo de' latini, che pronunziato secondo il pensiero non fa cantilena. A questo studiò ostinatamente quel grande, e riuscì a proscrivere dall'accento tragico la *tiritera*, siccome ei la dice, ed insegnar nuovi modi alle tragiche declamazioni. Il solo verso dell'astigiano poeta è veramente degno della scena, giacchè, oltre il nerbo e la succosità dell'espressione, oltre il peso de' pensieri, si piega maestrevolmente al naturale andare del dialogo. Non fiori, non leccature, non giovanile vivacità di accenti; ma gagliardi suoni, dettato semplice e grave, e solo ornamento che apparisca sono le sentenze, opportunamente usate: dico sentenze, non declamazione ambiziosa di morale filosofia, di che poco si vorrebbe per infarcire una scena, ma lampi che nell'impeto del dire guizzano; quindi sian poche, scriveva ei medesimo, e per non mostrare artifizio dimezzate tra l'un verso e l'altro.

E molto dicemmo della tragedia, per dissaminarne le proprietà; onde si può ricavare quanto falsamente pensassero gli scrittori tragici prima dell'Alfieri, i quali reputavano bella e fatta una tragedia, quando avessero mantenute rigorosamente le unità; non che i moderni scrittorelli da teatro, che pure presumono di far gran cosa, quando han posto parecchi personaggi a chiacchierare per le scene. « Si scordano costoro, dice il Calsabigi, che tutte le tragedie fischiate vituperate derise » sono scritte secondo le regole, come se bastasse osservare le unità per » giungere alla perfezione: pensano che poco o nulla importasse la co» gnizione degli uomini del loro carattere e cuore in tutte l' età in tut». t' i tempi, in tutte le legislazioni e i paesi; che inutil fosse l'arte tanto » difficile di ben formare un disegno, di ben dividerlo sceneggiarlo e re» stringerlo, affinchè l'interesse sempre cresca non mai languisca; e fi» nalmente di esser dotato dell'imaginazione poetica, principal pregio di » ogni genere di poesia, della vena fluida, dell'eleganza del dire, dell'im». peto e della robustezza di pensare, della vaghezza e franchezza di » colorire, di quello che insomma chiama Orazio.

. . . . . . mens divinior, atque os
Magna sonaturum.

CAPITOLO QUINTO

Della Commedia

La Commedia si fonda ne' medesimi principii che la tragedia — Scopo morale della commedia — Mezzi che adopera per raggiungerlo — In che sta il ridicolo proprio della commedia—Scelta del soggetto — Caratteri comici —Condotta—Stile.

Della commedia non ci convien parlare distesamente, ma solo esporre certe specialità che la risguardano, e per cui dalla tragedia si distingue. Chè certo essa si fonda in que' medesimi principii, che ogni altra specie di dramma; a modo della tragedia, vuole essere dal principio alla fine tutta azione, vuole che i caratteri questa azione sostengano, e le difficoltà medesime incontra rispetto a sceneggiatura. Nondimeno, perchè la commedia tende ad uno scopo tutto suo proprio, differisce dalla tragedia e dal melodramma nella qualità de' mezzi, e massime del soggetto e della condotta.

Volendo dire del fine, non si dee negare che la commedia non fosse indirizzata a morale utilità; però mentre la tragedia adopera il grande ed il terribile delle passioni, per purificare il cuore umano di ogni rea cupidigia, speciale scopo della commedia si è di purgarlo di quelle volgari imperfezioni, che rendono triviale l'ideal tipo dell'uomo, per mezzo del ridicolo. Per modo che il comico non dee fare altro che pungere e motteggiare il vizio, rappresentandolo operante e deriso sulle scene; e non que' vizii staordinarii ed abbominevoli, che la tragedia toglie a soggetto, ma le sconvenevolezze e le incongruenze che sogliono ordinariamente trovare in tutti gli uomini, e contro delle quali non valgono i colpi vigorosi (chè i mezzi sarebbero sproporzionati al fine), ma potente arme è solo il ridicolo, a cui nulla può resistere.

Ma perchè il ridicolo esposto sulle scene riesca efficace, non deve tutto consistere in arguti sali, incalzanti proverbii, e nella lepida urbanità del dettato, le quali cose fioriscono i caratteri e nulla più: invece deve intrinsecamente essere nell'azione e ne'caratteri; sicchè la natura de'personaggi, e le cose che vanno operando siano principale argomento di riso. La forma vien dopo, e seguita da sè quando il soggetto nelle sue origini negli intrecci e nello scioglimento porga ragione di ridere, e quando gli scrittori di commedie, e gli attori che le rappresentano, abbiano ingegno veramente comico. Allora i proverbii i frizzi ed il lepore vengono naturalmente, perchè richiesti dall'azione; e non si cade in cicaleccio studiato, che è un continuo sforzo e mena a raffreddar l'udienza. Ricorrere ai quolibeti, ed a'giuochi di parole per destar l'umore allegro, è un ritrovato da buffone: l'arte vuole azioni e vuol caratteri, perchè solo a questo modo può tratteggiar quadri, e rilevar figure; nè la natura le è avara di caratteri e di azioni ridevoli quando si ha ingegno per comprenderla e cuore per sentirla. Solo a' dì nostri abbiam dovuto vedere la commedia snaturata ne' suoi elementi, distorta dal suo fine, e volta a trattar serii e lamentevoli casi, allegandosi come sterilito il campo del ridicolo entro cui gli antichi la circoscrivevano. Come si può dire sterilito, se patrimonio della commedia è l'umana natura, la quale rimane ancora un mistero agli occhi stessi degli uomini? Or quando tutte le condizioni, tutte le tinte, i chiaroscuri, le ombre onde gli individui digradando tra loro si distinguono, saranno state ritratte sulle scene,

allora si potrà credere esaurito ogni mezzo, e l'arte comica aver necessità di snaturarsi.

Quindi si ha a dire, che il soggetto comico differisca sostanzialmente dal tragico. Grandi virtù e grandi sceleratezze, passioni accalorate e crescenti sempre sino all'idealità, son soggetto alla tragedia; invece la commedia si piace di attenersi all'ordinario; e tratteggiare le virtù pratiche della vita, sia domestica sia civile, le follie i capricci le contradizioni, che più o meno si trovano nel carattere degli uomini, e che porgono argomento di sereno diletto, spesso di riso, e non già di torbide commozioni e di pianto. E però nella scelta del soggetto, il comico tiene altra via dal poeta tragico; questi va rovistando nelle storie di tutti i tempi e di tutte le nazioni, e ne' documenti della umanità sceglie tal soggetto che piacerà alle nazioni di tutti i tempi, perchè ricavato da un fondo comune a tutti. Al contrario il poeta comico se vuole riuscir piccante ed applaudito, è forza che rappresenti cose nazionali, e proprie del secolo in cui si vive; perocchè, se i caratteri i casi i frizzi le allusioni, per diversità di costumi, fossero agli spettatori straniere; non potrebbero nè istruire nè dilettare, essendo gli uomini, per variar di tempi e di vita nazionale, molto dissimiglianti ne' costumi nelle fogge nelle usanze nelle inclinazioni, e fin ne' capricci: le quali cose insieme formano quelle sfumature che l'uno dall'altro popolo distinguono, e sono proprio e vero soggetto della commedia. Quindi la ragione, onde le grazie di certe commedie antiche a noi giungano poco gradevoli, anzi stemperate ed insipide.

Come il soggetto, così i caratteri. Questi, dovendo nella commedia essere il principale elemento del giocoso, e la cagione principalissima dell'educazione popolare, uopo è che siano ritratti tinta per tinta dalla natura. Chè ove un personaggio di tragedia ecceda alcun poco, non ne risalta così popolarmente la sconvenienza, come nella commedia; giacchè i costumi proprii ognuno li conosce, quelli che appartennero ad altri uomini ed altre età li conoscon pochi. Laonde ne' caratteri comici un poco di inverisimile guasta tutto, massime ne' caratteri giocosi; nel tratteggiare i quali, quando manca quell'arte che sa far capo unicamente dalla natura, spesso si cade o nell'insipido o nello stravagante, e allora deposta ogni grazia e gentilezza, la scena o diventa fredda, o dà nel plebeo. Insomma una rappresentazione comica, quale all'arte ed alle morali condizioni dell'umanità si conviene, può assomigliarsi ad un quadro di Caravaggio, in cui tutto è natura, ma non triviale o senza scelta come poi alcuni de' suoi imitatori si argomentarono per far meglio.

Nella condotta la commedia è men severa che la tragedia. Ella vuole esser più variata di accidenti, i quali però, svolti naturalmente, debbono in un sol centro accordarsi; sicchè certi casi subordinati all'azione principale, che il rigor tragico sdegnerebbe, essa non rigetta. Soltanto fa mestieri evitar certi contrapposti di azione e certi contrasti di carattere, che essendo troppo forti e sentiti vengono quasi a raddoppiare il soggetto; per non perdere l'armonia delle parti, e per indirizzar queste a comporre un sol tutto, l'arte maggiore sta nell'ordinar caratteri ed accidenti con tal digradamento, che si distinguano per leggieri chiaroscuri. Medesimamente nell' unità di tempo è un po' più libera la commedia; giacchè dovendo destar temperate commozioni, non ha necessità di stringersi entro brevi confini, e correre velocemente alla catastrofe. Della qual libertà può ancora usare rispetto all' unità di luogo, chè per generare più variato diletto, si piace di variare un po' più spesso le prospettive; ma con questa legge però, che non si abbia a prati-

car cangiamenti di scena senza necessità, ma solo quando il soggetto di per sè si arresta e prende altra via. A questo modo le *unità* si accordano all'indole della commedia. Rispetto poi a sceneggiatura non ci ha nulla a dire, ma gli stessi principii valgano, che parlando della tragedia esponemmo, e col medesimo rigore applicati; salvo che l'azione comica ordinariamente si suol partire in tre atti, e quando la natura del soggetto richiede altrimenti, si restringe a due o si estende sino a cinque.

Lo scrittore di commedie non deve avere *l'os magna sonaturum*, ma dettato morbido e naturale, vivace colorito, stile agevole e sciolto; ed a tutti questi pregi congiunta quella gentilezza ed urbanità, che senza guastar la naturalezza del dire, è madre di qualunque eleganza. Oltre a ciò gli arguti proverbi, i frizzi, ed il lepore servono di tratto in tratto a fiorire lo stile, e spargere nella dizione certo aroma che la fa piccante; purchè però vengono essi medesimi ad allogarsi nel discorso, e non vi siano per forza introdotti. E rispetto al proverbiare e motteggiar comico ei sembra molto aggiustato il pensiero del Botta e del Cesari. Questi due sommi, caddeggiatori di ogni cosa che tornasse utile al proprio paese, riconoscendo che la lingua nobile non può somministrar frizzi e proverbi convenevoli alla commedia, vogliono che per questo principalmente fosse il dialetto fiorentino chiamato a far parte della lingua comune a tutta Italia. In verità il linguaggio delle scienze e delle nobili arti non può abbondare di certe naturali forme di dialogo, e molto meno di que' sali e quelle argutezze che pungono e dilettano maravigliosamente: queste cose si trovano belle e schiette solo nel linguaggio popolare, chè solo il popolo minuto è presso ogni gente il vero labbro di frizzare e proverbiare con natural leggiadria. E perchè gli italiani non potrebbero far quello, che per la medesima ragione han fatto già i dotti della Francia, cioè innestare al vocabolario generale della nazione il dialetto toscano, come i francesi han fatto del parigino?

CAPITOLO SESTO.

Del Melodramma.

Il melodramma di origine tutta italiana — Nel decimottavo secolo prende certa perfezione — Che cosa ha di essenziale come dramma — Come i principii generali dell'arte gli si possono applicare — Che cosa ha di speciale come melodico — Natura del soggetto — Difficoltà grandissima nell'ordire un buon melodramma — Decadimento dell'arte, e per quali ragioni — Forma del melodramma moderno diversa dall'antico dello Zeno e del Metastasio.

Il melodramma è di origine tutta italiana; chè questo paese, erede dell'antica arte e di ogni disciplina greca, primo ricongiunse la poesia alla musica, e solo tra tutti i popoli moderni recò questo congiungimento ad altissimo segno. Lasciando stare i primi tentamenti intorno a questa nuova specie di dramma, la pessima scelta de' soggetti ricavati per lo più dalla mitologia, l'applicazione troppo scrupolosa delle regole, la lunghezza, il poco affetto e tutte le imperfezioni che sono ne' melodrammi sino al decimottavo secolo; noi cominciamo a trovar nello Zeno i primi segni di un'arte che s'indirizza a perfezione, nel Metastasio poi i primi tratti di questa perfezione omai raggiunta. Dopo il Metastasio non avvrebbesi dovuto altro fare, che rendere un pò più lirica la scena, restringere un poco l'azione, bandire certe sdolcinature: ma conservare quella dignità di arte, quella naturalezza, quella melodia, e principalmente quella squisita configurazione di forme. Infelicemente

da' moderni poeti teatrali si è creduto far meglio, allontanandosi da' difetti del Metastasio senza conservarne i pregi, anzi in luogo di questi ponendo certe novità, che renderebbero schernevole la teatral poesia, ove dalla musica non fosse coverta, e poco fatta osservare.

Ma quale è la natura del melodramma? Per rispondere aggiustatamente, egli è uopo ricercare, che cosa abbia di proprio come dramma, e quali doti gli si aggiungono, come melodico.

E per rispondere ordinatamente, dico; perchè il melodramma viene accordato alla musica, non segue che si debba violare ogni principio di arte drammatica, e dar nascimento a strane favole, di cui se togli le musicali armonie, non ci ha scena che possa dirsi bella per ragion poetica. Egli è vero che necessità durissima stringa il poeta, giacchè deve conformare in tal modo tutta la composizione, che dia occasione alla musica di porre in opera tutto il potere de' suoi accordi, e delle sue variate attrattive; e però necessariamente in un melodramma entrar debbono accidenti personaggi e scene, che il rigore dell'arte proscrive dalla tragedia severamente. Ma non ostante ciò egli è uopo che il melodramma non venghi snaturato del suo proprio essere; cioè che non contenga parole ma azione, che questa sia con naturalezza sceneggiata, che i caratteri non disconvengano punto e per proprietà e per verisimiglianza, che le parti siano ben distribuite e disposte, infine che il soggetto contenga in sè le ragioni della melodia, di cui è fondamento. E rispetto alle unità, quantunque quella di luogo non possa affatto essere osservata, per la necessità di cangiar prospettiva allo spettacolo; pure l'unità di azione si ha rigorosamente a mantenere, se vogliamo che l'efficacia della musica e della poesia fosse concentrata a produrre unico e potente effetto. Dell'unità di tempo nulla dico, come quella che, quando vien trascurata, niuna comodità arreca al compositore, e molto invece può togliere alla favola di verisimiglianza e di commovimento.

Bene io so che queste cose sgomentano molti scrittori di melodrammi; ma chi si mette a lavorare in fatto di arti, conviene che egli si acconci alle ragioni dell'arte, non già che queste violi e loro cerchi di scemar pregio ed autorità per rimuovere gli ostacoli, e rendere la suprema altezza del bello più accessibile alla mediocrità del proprio ingegno. Sappiano costoro che il vanto delle cose belle non si può conseguire sì agevolmente, e tanto meno da' mediocri. Perchè guastar l'ordine, e torcere il popolare giudizio, quando non si sa far bene? quando non si pon mano a quello che è superiore alle forze nostre, non si merita maggior lode? Dico ciò, perchè gli autori di melodrammi, o almeno che tali si presumono, han troppo abusato l'onesta libertà che loro vien concessa; e scusando l'audacia e l'ignoranza con le pastoie che loro vengono imposte dallo spettacolo e dalla musica, non si son dato scrupolo alcuno di violare ogni legge. Basta volger l'occhio alle loro scene, per vedere che guasto abbiano essi dato alla bellezza e al decoro; difetto di azione sempre, sceneggiatura capricciosa, caratteri inverisimili, nodi mal contesti, gruppi e catastrofi arbitrarie, sguaiate finzioni; e dopo tutto ciò, stile e parole di volgo dati ad informare i puri e sublimi accenti della musicale armonia.

Ma il melodramma, oltre l'esser dramma, è ancora melodico; quindi certe speciali doti aver deve, che lo rendano docile alle ragioni della musica. E quel che principalmente conferisce all'armoniche inflessioni si è la convenevole scelta del soggetto: imperocchè si vuole che l'azione sia naturalmente piena di affetto, e che questo affetto sia vario e variatamente atteggiato. Allora la virtù dell'armonia può spiegarsi potentissi-

ma, quando le passioni vengono a destarla, e passioni varie: chè la musica trae alimento e movenza solo dagli affetti; se questi mancano essa anguisce, se questi non han varietà, essa è costretta a toccare una sola corda e divenire monotona. Dunque proprio dalle viscere del soggetto emanare deve tanta lirica espressione di affetti, che la musica venga da sè ad impadronirsene, e traducendoli nel suo melodico linguaggio, diletti e commuova maravigliosamente. Nè ciò basta solo; chè quando il poeta ha saputo scegliere un soggetto acconcio alla musica, altro non ha che buona materia per distendere un buon melodramma. Il soggetto è l'idea; bisogna questa idea rivestire di forme tali, che alla melodia ed allo spettacolo si prestino docilmente. E però, scriveva il Metastasio, il poeta quando compone, volger sempre deve il pensiero al maestro ed allo scenografo, e porger destro ad entrambi di porre in azione la più riposta virtù dell'arte; quello con le melodie e co' ritmi, questo con gli ornati e le prospettive. Quindi ingegnarsi a piegare il verso a tutte le inflessioni vocali e strumentali della musica, rimuovere ogni parola illegiadra o aspra, e negli accenti del verso collocare quelle voci che meglio si confanno alla venustà musicale. Quindi l'unità di luogo è affatto da bandire nel melodramma; anzi sarebbe grave fallo tenere l'azione sempre nel medesimo campo, dacchè questa specie di drammi, tra gli altri mezzi che pone in opera per dilettare, usa efficacemente le illusioni della pittura, variando quadri e prospetti. L'arte di un buon poeta è in ciò, che, dove gli altri sogliono operare a caso, egli sceneggia per modo l'azione, che i cangiamenti di prospettiva vengan richiesti dal naturale andare de' fatti.

Ma, perchè si potesse vedere musica e poesia informate di una sola idea, e la parola e il suono concordi nel medesimo accento; el dovrebbe essere che il poeta di musica, il musico di poesia sapesse: così entrando ciascuno nell'intime proprietà dell'arte altrui, e sapendo ciò che può, e ciò che non può l'altro fare, di scambievole soccorso si gioverebbero. Ma questo felice accordo, in ninn'altro poeta si è mai avverato, del Metastasio in fuori; quindi nelle favole musicali alcune volte si vede la poesia accennare ad una cosa, la musica ad un'altra; quasi sempre l'una esprimer molto l'altra poco, e raramente concordi tra loro. A questa vicendevole ignoranza del musico e del poeta, rispetto all'arte altrui, aggiungi in discapito della poesia la parzialità degli spettatori; poichè ne' melodrammi il diletto richieggono solo dalla musica, i versi nè ascoltano nè leggono. Si va al teatro, si ciarla si folleggia si ride, e la poesia passa inavvertita: si aspetta il gorgheggio, l'aria finale, e che so io, e intanto i poveri versi sono dimenticati: alla musica il plauso e gli incoraggiamenti, alla poesia nulla, quando non ha i vituperi. Quindi è intervenuto che il poeta, non avendo parteggiani gli spettatori che lo incuorassero a sostenere il decoro dell'arte sua, deve piegare ai capricci or del maestro, ora de' canterini, e massimamente delle cantanti, gente quasi sempre ignorantissima della proprietà e della bellezza poetica. A questo modo caduta in basso la poesia, e venuta a mano de' verseggiatori, abbiam ben meritato che gli stranieri dicessero, che tra noi mentre la musica a tanta altezza giunge, la poesia de' melodrammi divien plebea e barbara.

Poichè abbiamo esposte le qualità del melodramma, restami a dire alcuna cosa delle modificazioni, alle quali per le vicende della musica ha dovuto acconciarsi. Apostolo Zeno prese a modellare sulla tragedia francese i suoi lavori; e perciò, dando al melodramma un torno poco dissimigliante dal dramma che si declama, fece sì, che ove si volesse tutto intero accordarlo all'armonia, riuscirebbe stucchevolmente prolisso. Il Metastasio restrinse alcun poco l'ampiezza dello Zeno, ma non tanto però che tutto

intero il suo melodramma potesse esser cantato. E veramente cantato non era, poichè in quel tempo la musica usava parcamente il *motivo* lirico, e invece adoperava il *recitativo* come corpo della favola; sicchè tutto era dialogo recitato, e solo a quando a quando veniva a tramazzarlo, massimamente alla coda di ciascuna scena, qualche tocco più vivace e concettoso, che nel linguaggio proprio de' teatri si chiama *aria* o *cavatina*. Dunque i motivi lirici ne' melodrammi del passato secolo potevano assomigliarsi a poche fuggevoli figurine sopra le estese prospettive di un gran quadro. Il secol nostro, divenuto più ghiotto, fa mal viso alle lunghe recitazioni musicali; gli spettatori vogliono non altro che lirica, e i lunghi *recitativi* sono appena tollerati una o due volte in un melodramma. Questa è la ragione onde il nostro melodramma è ridotto a poca cosa, e quando avanza i sei o settecento versi, riesce troppo lungo nella rappresentazione; perciocchè la musica, quando prende l'andare e l'accento lirico, vuole incedere con tutta severità di misure di cadenze di svolgimenti e di ritorni, il che richiede quattro volte più tempo, che non il recitativo. Or di quale arte non sarebbe mestieri, per svolgere e sceneggiare tutta un'azione in pochi versi? Oltre che, il canto a più voci raro qualche volta soleva praticarsi nel melodramma antico: ora i *duetti* son reputati poca cosa, e si desidera spesso la melodia di tre quattro o più voci in un solo punto di azione. Ecco cresciute le difficoltà al poeta, il quale deve a dritto o a torto sceneggiar per modo la favola, che spesso vengano parecchi personaggi ad incontrarsi nel medesimo nodo; ed aggiungete che concorrer vi debbono con affetto di varia natura, perchè la vocale armonia fosse diversa per diversità di voci morbidamente digradanti, ma concordi nella stessa melodia. Come può, cresciute a questo modo le difficoltà, scemati i compensi alla poesia, impoverito il poetico ingegno in un secolo tutto calcoli e cifre, come può l'arte conservare il suo decoro, se è divenuta secondaria e servile, chè a tutti gli arbitrii servir deve, non escluso quello degli spettatori? Egli è vero che questa maniera de' moderni, è molto più dilettevole che l'antica; ma, per le ragioni già toccate, se molto si è avanzato in perfezione ed efficacia musicale, molto pure la poetica venustà e convenevolezza ha perduto; poichè le più volte e l'azione e la condotta e la sceneggiatura e lo stile de' nostri melodrammi son cosa da balordi; e ci è dato vedere rappresentazioni senza unità, azione poca o nulla, scene sempre a caso, molto sospirare, lambiccati concetti, versi sdolcinati ed infecondi.

E ciò parmi sufficiente intorno alle varie specie della drammatica poesia; le quali io tengo che non fossero più che tre, cioè la *tragedia*, la *commedia*, e il *melodramma*. Bene io so che rumoreggiano su pe' teatri certe altre sorte di drammi, ne' quali o si basisce e si muore cantando, o si piange e ride nel medesimo tempo, non significando altro la parola tragi-commedia. Ma questi accoppiamenti di nature opposte, ignoti alla leggiadra Atene, ignoti alla decorosa Roma, io li reputo mostri venuti di oltremonti a porre disordine ed oscurità nella serena ed ordinata euritmia dell'arte italiana, già si famosa al mondo e maestra di bellezza a tutti.

CAPITOLO SETTIMO

Dell'epopea.

Epopea orientale. Dante — Epopea greca. l'Iliade, l'Eneide, e la Gerusalemme — Cagioni di tanta penuria di poemi — Intendimento della poesia epica — Ampiezza — Soggetto — Prima qualità inerente all'azione, la giustizia — Seconda qualità, la grandezza — Il soggetto più acconcio all'epopea deve appartenere all'età eroica delle nazioni. Lucano e Voltaire — Caratteri e sceneggiatura — Attinenze che ha con la Religione.

Io non considero qui l'epopea, quale fu innanzi che l'incivilimento greco avesse separato i varii rami dell'arte antica, e di ciascun ramo fatta una pianta che crebbe e fruttificò a sè sola. La vetusta società orientale sussisteva in un elemento unico, la religione; la scienza la morale la legge e le arti erano concentrate in quella. Di questa sintesi esteticamente sublime fu imagine l'epopea; essa con ampio giro abbracciando tutto l'universo, la terra assimilava al cielo, ed ogni genere di eloquenza e di poesia in sè congiunse. Così l'epopea primitiva fu storia divina di divini fatti; e le terrene cose e gli uomini intanto vi avevan parte, in quanto che, deposte le caduche apparenze e la fragil natura, prendevano proporzioni ed indole nell'infinito. I poemi di Valmichi e di Viasa rimangono ancora monumenti di quest'arte gigantesca, che ogni principio umano rapportando al divino, fu riverbero di una civiltà immobile, che gl'individui distruggeva con la gerarchia delle classi, le classi riduceva al sacerdozio, tutta l'umanità assorbiva nell' infinito che non cangia mai.

Di tale epopea avremo occasione di parlare ampiamente, quando saremo a dire dell'arte nuova in Dante; chè la Divina Commedia fu il poema della sintesi cristiana, come della orientale fu la Rameide e il Mahabarata: allora entreremo nell'esame delle sue origini, e delle sociali condizioni che la produssero. Ma perchè siffatto genere di poemi solo è possibile in quella età delle nazioni, in cui tutti gli elementi della vita si coordinano nella Religione, e dalla Religione traggono anima e forme; noi qui ci intratterremo a disaminare quell'epopea, che ancora possibile è, come propria della civiltà matura. Questa seconda epopea, d'indole guerriera anzi che religiosa, meno sublime nel concetto, e più circoscritta nell'azione, cade più sotto il dominio della filosofia dell'arte; perchè frutto è dell'arte già aggiustata ne' suoi principii, libera nelle sue tendenze, e nelle forme fatta culta e gentile. Ma, quantunque ridotto a limitate proporzioni, e disceso a rappresentar più da vicino il mondo presente e l'umanità reale; pure il poema epico, quale apparisce nella civiltà greca, e dalle posteriori nazioni imitato, non lascia di essere il lavoro più vasto e più sublime dell'umano ingegno, comprendendo in sè ogni altro genere di poesia, e ritraendo dell'umana natura il lato eroico ed ideale che più si accosta al divino. Quindi la ragione onde nell'arte di tutti i popoli e di tutti i tempi ti abbatti sì raramente in un poema, che risponda all'altezza di un concetto epico. E per verità, questa fortuna ebbero primi nella civiltà occidentale i greci, e vantano un solo Omero; un sol Virgilio i latini, Torquato solo gli italiani. Nè voglio dire con ciò che le altre nazioni non ne avesser punto; chè gli inglesi hanno il Paradiso perduto, L'Enriade i francesi, la Lusiade il Portogallo, la Messiade i tedeschi, Alonso di Ercilia gli Spagnuoli; ma a quei tre soli il senno di tutti i popoli inciviliti fa plauso come a grandissimi; gli altri chi più chi meno han pregi e bellezze, ma l'eccellenza di que' tre non pareg-

giano. Questo ristrettissimo numero di poemi in mezzo a tante dovizie di ogni sorta di poesie, nasce dalla difficilezza somma di creare il concetto e il disegno di una vasta azione, in cui l'eroico e il divino mostrino tutta la virtù estetica della loro natura, sostenere per lungo svolgimento di casi e di scene caratteri di ogni ragione, porre in opera or l'affetto lirico, ora il racconto storico, ora il dialogo e l'azione drammatica, variare e contrapporre i prospetti della scena, e dopo tutto ciò adoperar colori e stile, che, adattandosi alle diverse rappresentazioni, non mai al decoro e alla grandezza disdicano del soggetto. Laonde il poeta epico non dee sentirsi da natura inclinato a questo o a quel genere di poesia, ma è mestiero che l'azione della sua fantasia spazii per ogni campo, chè ogni ragione di lirica e di drammatica concorrono alla svariata bellezza dell'epopea, come al mare ove si perdono le correnti e i fiumi.

Eppure mentre l'epopea ogni altra poesia in sè accoglie, essenzialmente dalle altre differisce, e nel concetto e nella forma; sicchè altro affetto viene inspirato dall'inno e dal dramma, altro dal poema: dalla tragedia pietà sdegno odio terrore, dalla commedia il riso, e secondo la natura de' soggetti, diletto o entusiasmo dalla lirica. Ma il risultato generale dell'epopea si è di destar religiosa meraviglia per eroiche e nazionali imprese. Questo è il finale affetto che essa rimane negli animi; dico finale, perchè nell'andar dell'azione scorre per una varietà immensa, ed in conformità delle cose che va colorendo, variamente commuove; così, quando espone tragici casi, ti duoli; quando tratteggia alcun carattere o avventura comica, ridi; quando arpeggia liricamente, gli spiriti accalora e leva. La forma però, alla quale più si accosta, si è la drammatica; perchè come il dramma, vuole l'epopea essere sceneggiata inviluppata e svolta, come il dramma richiede azione caratteri ed unità di scopo: solo è a riflettere che la sceneggiatura epica, per molta varietà di casi e di personaggi, più variata è che la drammatica, e l'unità men rigorosa, non disdegnando episodii, che nel dramma non possono punto entrare.

Or dunque intendendo il poema epico a narrare eroiche imprese, deve torre a soggetto alcun fatto straordinario, cui concorsero tutte le idee e le forze di una nazione. Ma gli sforzi felici delle virtù patrie, siano pur quanto vuolsi ammirati e lodevoli, ove veggansi a iniquo fine indirizzati, non a meraviglia non ad emulazione, ma ad odio commuovono e disdegno. Quindi il soggetto dell'epopea, oltre che deve menare ad un gran fine, bisogna che in questo fine racchiuda quanto di più santo di più giusto di più glorioso è nelle ragioni dell'umanità, e nella virtù di una nazione: ogni pensiero di ingiustizia e di violenza toglie ragionevolezza al fine, bellezza ed efficacia all'arte. Omero scelse a soggetto l'ira di Achille, ma dal seguito del poema scorgesi aver lui voluto celebrare la potenza della Grecia riunita contro Asia, e la giustizia di tanta ira pel ratto di Elena; se non che questa giustissima vendetta pare che appartenga alla sola famiglia degli Atridi, tutti gli altri sembran concorsi per solo amore di preda. Virgilio, non avendo sufficienti ragioni a condurre uno straniero in Italia per appropiarsi l'altrui, mette in mezzo non so qual volere de' numi; e così l'arbitrio de' celesti, che può dare e togliere i beni della terra cui vuole e piace, pone in man di Enea il retaggio di Latino e Turno re. Ma il cuore umano che vuol, nell'arte almeno, vedere in bella armonia la virtù de' terreni con le ragioni de' celesti, sente aperta ed inestetica ripugnanza a leggere di Didone ingratamente abbandonata, e perire per frode degli Dei un giovane re, prestante e prode della persona, amante ed amato, nell'atto che difende quanto di più caro e più santo può uomo avere sulla terra: forse que-

sta è la ragione precipua, onde Enea, in tutta la tela dell'azione, riesce, ad onta delle lodi che gli prodiga il poeta, così poco ammirato ed accetto. Solo Torquato scelse con maggiore accorgimento e fortuna il soggetto, chè ogni giustizia umana e divina spingè i cristiani eroi a' danni di Asia: il loro antico reame usurpato, la Religione fatta segno di violenze e di vituperi, il sangue de' loro fratelli versato a rivi, e da ultimo il decoro della cavalleria di occidente gli invita all'alta impresa. Questa vien compiuta col poema; di cui in ogni caso in ogni detto sfavilla evidente la ragione di tanta ruina.

Ma la giustizia non rende degno di poema un soggetto, se non va accoppiata alla grandezza; senza cui l'azione in niun altro modo potrebbe destar poetica meraviglia. E sarà naturalmente meravigliosa, quando il fine che dee conseguire sia tale, che richiegga i più sublimi sforzi della virtù umana, sorretta dal favore divino. In ciò il peccato di Omero è gravissimo; ed io non so comprendere, come quegli eroi di Grecia, così altamente da lui imaginati, abbiano durato dieci anni a prender Troia, che poi sappiamo da Quinto Calabro e Virgilio, per inganno espugnata. Unico scudo de' Troiani era Ettore; questi cede in valore a Menelao ed Aiace, oltre i quali fortissimi, avevano i greci e Diomede feritore degli stessi numi, il maggiore Atride, l'altro Aiace, Idomeneo e tanti, e infine il terribile Achille: onde ben si scorge avere il greco Epico avuto un giusto pensiero della grandezza epica; ma con poco artifizio, per dare obbrobrio a' troiani, mette in azione tal potenza, che è troppo eccedente del fine. Al contrario con più senno il Tasso dispone le cose per modo che pochissimi tra' cristiani cavalieri avanzano in virtù alcuni de' nemici; e Argante e Solimano e Clorinda han tale vanto in fatto di guerra, che bene tengon fermo a Tancredi a Rinaldo ed al medesimo Goffredo. Quindi il nostro epico poteva naturalmente attribuire eroiche qualità a' cristiani, perchè avevano a far con valorosi al par di loro; mentre Omero sfoggia contro il solo Ettore tanti sforzi di valore, che a nulla menano. Tengasi dunque che la grandezza debbe esser richiesta dal fine, e nel soggetto contenersi.

Taluni critici affermano, che molto conferisca di maestà al soggetto epico l'essere antico anzi che recente; e Blair opina essere stata questa la ragione, che scemò bellezza ai poemi di Lucano e di Voltaire. Certo un soggetto tolto dell'età eroica delle nazioni, dà campo alla fantasia di imaginare più altamente, che se fosse preso da quell'età prosastica, in cui la ragione fa tutto, poco l'affetto, niente la religione. Solo la virtù eroica è disinteressata, nè si può trovare in tempi, che le umane azioni vengono indirizzate da' calcoli dell'interesse; la Religione, che sola può essere inspiratrice di magnanimi fatti, è il culto dell'ideale che non si vede con gli occhi del corpo, quindi non può predominare in certe età, che tutta la bellezza riducono a ciò che si tocca e si vede. E quando al poema togliete l'abnegazione propria della virtù eroica, togliete la grandiosità dell'oltrenaturale, che nell'ordine della realtà e della poesia contiene il naturale; onde si può trarre sublime argomento di concetti e finzioni epiche? La fantasia diventa gretta e prosastica, al bello fantastico vien sostituito il vero della natura, e certo *razionalismo* poetico invade il luogo della poesia imaginosa e calda. I soli primi versi dell'Erriade bastano a chiarire, che un filosofo non era fatto per distendere un'epopea, tanto meno nel secolo decimottavo, e peggio per glorificare un culto che ripone ogni dottrina nel disputare, e il maggior vanto nel torre alla fede il primato e la grandezza, al

cuore qualunque genere di commozioni. Qual musa invoca il Voltero? la *verità*; ecco dileguata la poesia. A questo difetto inerente all'azione, aggiungete che tanto il cantore di Cesare, quanto quello di Errico, certo non avevan mente proporzionata alla grandezza di un epopea; altrimenti, ad onta della povertà del soggetto, avrebbero saputo arricchirlo di quelle venustà dell'arte, che sono indipendenti dalle qualità intrinseche della materia, il colorito per esempio, la bellezza delle descrizioni, l'affetto, gli episodii, la sceneggiatura. Ma essi anche in ciò difettano altamente, e non possono scusarsene con la mancanza di antichità nel soggetto: giacchè Omero e il Tasso erano presso a poco tanto distanti dalla troiana guerra e dalle Crociate, quanto Lucano e Voltaire dalla pugna di Farsaglia, e dall' assedio di Parigi; eppure Omero e il Tasso seppero dare a' loro canti arte e poesia, che non ci ha maggiore. Quello poi che più mi fa stordire intorno al filosofo francese, si è che egli medesimo mostra di approvare ciò che gli era stato detto dal Signor de Malezieux, cioè che il poema epico non era frutto da maturare in Francia, stante che essi Francesi non avevano affatto la mente epica (1). Come va, che con sì belli antecedenti, ei si pone a stendere un'epopea?

Nello svolgimento del soggetto il poeta epico deve sopratutto por mente a due cose, i caratteri e la sceneggiatura. Tratteggiando i primi l'epopea usa la medesima arte che il dramma, se ne togli certi sbozzi e certe profili, che essa suol fare con la narrazione; ma l'arte medesima pone nel sostenerli e nel variarli. Rispetto a sceneggiatura, veramente essa si permette un pò di libertà, dovendo contenere maggior varietà di casi e di scene; ma per contrapporle ordinatamente, per trovar nell'azione i veri punti di riposo, ed ivi introdurre episodii e nuovi accidenti, o pure ripigliare altre fila interrotte, parmi che l'epopea richiegga per l' ampiezza della sua tela maggiore arte e mente più vasta. Ma tanto de' caratteri, quanto della sceneggiatura epica meglio è parlare disaminando alcun poema, che astrattamente; quindi vi torneremo su nella seconda parte. Adunque l'epopea, considerata nella forma e nella condotta, può paragonarsi ad un vasto dramma, con questa differenza soltanto: che il dramma procede rigorosamente per via di azione, il poema oltre l'azione adopera ancora il racconto per accorciare le parti meno importanti della sua storia. Al contrario, ove si volesse prendere dalle sue origini un soggetto degno di epopea, e tutto sceneggiarlo e per via di fatti svolgerlo, non so quanto basterebbe la pazienza del più coraggioso lettore. Che cosa direste se Omero per descrivere dalle radici la troiana guerra, avesse preso principio dagli *uovi di Leda?* Invece con la narrazione si restringono in brevi tratti gli antecedenti, e que' tratti si pongono in iscena, che meglio rispondono alle ragioni della poesia. E questo narrare troviam fatto o proprio dal poeta, come fanno Omero e Tasso, o da qualche personaggio del poema, come fa Virgilio; questa seconda maniera, riesce più dilettevole, perchè più tiene del drammatico.

Osservata l'epopea sotto le attinenze così dell'idea, come della forma rimane soltanto a considerarla in rapporto alla Religione, che è sì ampia fonte di poesia. Non dico dell' epopea orientale e Dantesca, che essendo sceneggiata rappresentazione delle sorti eterne dell' umanità, ha un carattere essenzialmente divino; ma anche il poema dell' età più culte, quando l'analisi de' principi della vita rende l'arte più indipendente, si coordina nella religione, che ne forma il fondo e l'unità. Imperciocchè essendo l'epopea un ritratto della vita nazionale, e trattando un'impresa

(1) Essai sur la poesie Epique.

a cui tutte concorsero le idee e le forze di un popolo, io non conosco altro principio ordinatore supremo degli elementi varii della vita, che la religione: essa comprende la scienza, la morale, la legge, e l'arte. Se all'epopea togliete questa sintesi, non sarà più nè nazionale nè poetica nè una; chè l'analisi è frutto della riflessione, appartiene agli individui non ai popoli, e all'unità sostituisce la varietà. Quando per conservare il suo decoro alla poesia, e il centro di unione all'umanità, è mestieri di ricomporre il poema in armonia di un principio che indirizzi e governi ogni cosa; a quale de' principii darete il dominio sugli altri? Porrete a capo di tutti la scienza? la scienza, oltre che è di pochi, non può mai essere un principio vitale di poesia, tanto meno della poesia epica; stante che alle sublimi e nazionali imprese tutto un popolo non concorre per arido silloggizzare dell'intelletto. Darete la signoria alla morale, alla legge, all'arte? E la legge l'arte e la morale, onde attingono l'idea, in qual fondamento sussistono se non nella religione, che le contiene, che le rende indipendenti dall'arbitrio degli uomini, e loro imprime il suggello dell'eternità? Ecco onde sorge la necessità dell'oltrenaturale nell'epopea: chi vuol con l'arte rappresentare tutta una gente, ed in questa l'umanità ne' suoi elementi fondamentali ed eterni, senza l'oltrenaturale che è il tipo e il compimento della presente vita, procede a caso, manca di scopo, e non ha sostegni nè nodo intorno a cui aggruppi le fila del suo lavoro. Tanto più poi, se si toglie il soggetto, come necessità vuole, da' tempi eroici; ne' quali solamente la vita de' popoli è una sublime sintesi, capace di sublime canto: e quando nell'arte si abbisogna di sintesi, a capo di ogni idea non può signoreggiare altro che la religione.

Io ben so che queste verità non si accordano alle presenti intenzioni della scienza, e alle condizioni nella civiltà razionale che ne deriva. Ma questo, non provando nulla contro l'arte di Omero di Virgilio di Torquato, e massimamente di Dante, dimostra invece, che i vasti concetti della poesia non son fatti per le presenti età, e che un secolo razionale, non può essere nè autore nè soggetto di epopea. E dove sorgesse in qualche filosofo poeta la vanità di ordire un poema, certo sdegnerebbe di trarre dalla Religione il concetto supremo, e l'addentellato per fondare sopra una base eterna il simulacro della vita caduca; e in quella vece, dando persona a certe astrazioni dell'intelletto, porrebbe ad operare in iscena certe macre ombre irriconoscibili dal popolo, invece de' grandiosi personaggi, che la Religione solo può tratteggiare. Così Voltaire in quella sua storia verseggiata che volle intitolare poema, per disdegno di migliori mezzi, tenta un poco di meraviglioso personificando la *Discordia*, la *Politica*, il *Fanatismo*, loro fa sostenere una parte nell'azione, e da essi ripete le cagioni de' grandi fatti. Ma che cosa essi sono, se non meschine entità di una fantasia senza sostegni, scarne invenzioni di una mente senza poesia, perchè senza fede? Quindi si viene a dimostrare la necessità del maraviglioso nell'epopea, non altronde ricavato che dalle maestose ed inesauribili sorgenti della Religione.

LIBRO QUARTO

CAPITOLO PRIMO

Dell'Elocuzione

Bellezza della forma necessaria all'arte — Parola artificiale — Accordo tra la parola e il pensiero — Necessità di conoscere a fondo la propria lingua — Come studiarla.

La bellezza risulta dall'unione di due principii, l'idea e la forma, che, sussistendo l'uno nell'altro, hanno necessaria attinenza tra loro. Ora la forma dell'eloquenza e della poesia si è l'Elocuzione, senza cui esse non potrebbero attuarsi nel mondo dell'arte; e però, in poesia ed eloquenza, ove alla bellezza de'concetti mancasse la venustà della parola, l'arte privata di un'elemento necessario, non potrebbe raggiungere il proprio fine.

Questa verità, di per sè risplendentissima, tronca tutte le quistioni; e massimamente atterra la iattanza di coloro, che, per velare la propria imperizia, si ingegnano di dimostrare, essere poca cosa l'elocuzione, ove sfolgori la bellezza de' pensieri, e da lasciarsi tutta ai grammatici ed a' pedanti. Come si può dire cosa di poco rilievo la forma, quando da essa dipende la sensibile rivelazione del bello? L'idea non può farsi strada all'altrui intelletto, altrimenti che pel ministerio de' sensi, e i sensi altro non veggono che forme. Or se queste non significano precisamente e convenevolmente la bellezza ideale, con quale altro modo avete speranza di significarla?

Laonde, siccome la musica e la pittura, per manifestare i proprii concetti, han mestieri di suoni e di ritmi, di colorito e di disegno, convenevolmente appropriati; così la poesia o l'eloquenza richieggono che la parola rivelatrice del pensiero si accordi alle qualità della bellezza, che dentro di sè contengono. Questa corrispondenza tra l'idea e il simbolo esteriore ha fatto sì, che la naturale favella fosse stata sottoposta a certe norme che ne regolano l'uso; e siccome vi ha una bellezza artificiale, meno imperfetta e più pura, ma fondata sulle medesime leggi, che la naturale; così evvi ancora un'artificiale favella più armoniosa più ordinata più vivace che non sia la naturale. Questa è comune a tutti gli animali, che hanno intelletto, come mezzo di mutua società di pensiero: quella è propria soltanto degli oratori e de' poeti, come forma della bellezza creata dalla loro fantasia.

Essendo la parola simbolo dell'idea, e l'una e l'altra concorrendo a formare un sol concetto; è chiaro che la bellezza deve risultare da amendue questi elementi: e dove un lavoro avesse difetto di alcuno di essi, la bellezza sarebbe snaturata e monca. Quindi tutte le poesie o le prose, scritte con mirabile magistero di suoni e di stile, ma senza imagini senza concetti nobili e scelti, mancano del più vitale, cioè di una idea che le informi, e però altro non sono che armonie vane e fugaci. E per contrario, le prose e le poesie, che contengono rara nobiltà e sceltezza di idee, ma non ànno conveniente dettato, difettano nella parte appariscente e popolare, e quindi non possono recare all'animo altrui quelle commozioni

che sono ordinate a destare: la loro bellezza è velata, e per qualunque altro pregio che si abbiano, sono insufficienti e mute. Tanto è vero che il pensiero e la parola son membri del medesimo composto; il pensiero è l'anima di esso, il corpo e l'abito si è la parola; un corpo senza anima è cadavere non uomo, ed un'anima priva di organi materiali, neppure uomo è, ma ombra.

Di ciò rampolla un'altro vero, che tutti intendono, ma pochi praticano; cioè che si debba attesamente studiar la favella e lo stile per acquistare i modi necessarii all'espressione limpida delle nostre idee, altrimenti ad onta di qualunque altro pregio d'intelletto di fantasia e di cuore, abbiam penuria del meglio, cioè di mezzi acconci a rivelare i fantasmi della nostra mente. E tanto necessario è l'acquisto di tali mezzi, che svariati sono e per loro natura molto sottili e riposti, che vediamo oscurati presso l'universale, e senza nome di oratori e di poeti, tutti coloro cui sovrabbondarono l'ingegno e gli studi, ma non ebbero quella solerzia che si richiede per acquistar l'agevolezza e la proprietà del colorire. Al contrario vediamo salire in fama alcuni altri, che quantunque sforniti di nobile e feconda inventiva, molto però si affaticarono intorno al colorito ed al disegno delle opere loro. E quale è la cagione di questi fatti? la forma; imperciocchè la forma sola, siccome quella che parla sensibilmente, diletta molto più che un'idea sconciamente rappresentata.

Ma per imparare la favella e lo stile, non si deve rimanere a ciò che ne dicono i retori ed i grammatici. I trattati altro non possono, che esporre le leggi regolatrici della dizione, sì nelle minute parti, come nelle grandi; ma la dizione essa stessa non hanno facoltà di insegnare. Il vivo il proprio, il nazionale di ogni favella, sono le parole, i modi, i traslati, le costruzioni; la speciosità dello stile risulta dall'impasto di questi colori semplici, dalla disposizione di essi, dall'attinenza che hanno col concetto intrinseco. E l'una e l'altra cosa è uopo apprendere negli scrittori aurei della patria eloquenza; chè solo in essi è tesoro di belle forme, e il loro insegnamento non è arido ma vivacissimo, poichè la forma spicca in armonia del concetto, e lo stile è contemperato secondo le ragioni della materia che trattano. Gli scritti del trecento (di quelle cose in fuori che il tempo ha rendute improprie, la civiltà barbare) sono ampia miniera di metalli sopraffini, cioè di voci di modi di costrutti originali indigeni, parlanti con evidenza e precisione meravigliosa. Gli scrittori del decimoquinto e decimosesto secolo son maestri di pennello e di stile, principalmente in eloquenza storica e narrativa; e molti valentissimi del decimosettimo, solo essi mostrano come i trovati e le teoriche della scienza si possano esporre con precisione non disgiunta da certa leggiadria ed urbanità.

Laonde lo studio sì della favella, come dello stile, si ha a far proprio negli autori; tanto in quelli che han dovizie soltanto di voci e di modi, quanto in quelli che ai modi ed alle voci accoppiano il senno dell'arte e l'importanza della materia. Rendetevi persuasi che il dettato non è cosa morta ma viva, e vivo bisogna osservarlo ne' patrii scrittori; che aurea e propria favella si conviene, non che alle lettere, alle scienze nostre, se vogliamo rifarci una scienza italiana; e che non ci ha arte al mondo, la quale sia valevole a farvi periti della forma e pratichi di usarla convenevolmente, se con atteso animo non vi ponete allo studio delle nostre cose. Dunque a che serviranno queste poche lezioni? Solamente ad istruirvi della virtù che ogni membro dell'elocuzione possiede, e delle leggi che bisogna osservare nel congiungerli. Quindi diremo, prima delle parole considerate in sè sole, poi della proposizione, poi del pe-

riodo, poi dello stile, che sono gli elementi onde si compone il discorso; dopo ciò verremo esponendo tutte quelle maniere che lo rendono ornato.

CAPITOLO SECONDO

Della Urbanità.

Primordiale unità della lingua — Trasformazioni di essa — Ogni lingua si compone di due elementi — L'elemento nazionale si deve religiosamente conservare — In che consiste l'urbanità — Come si acquisti — Quanto sia necessaria — Autorità di Cicerone —

Innanzi di esaminare le proprietà di ciascun elemento, reputo necessario dir brevemente delle qualità generiche, che risguardano tutta intera l'elocuzione; e principio dall'urbanità.

La favella, una in origine siccome una è l'umanità, patì le medesime trasformazioni. Dappoichè, siccome l'umana famiglia, cresciuta in gran moltitudine, travasò dalla sua culla originale, e migrando per lontane contrade, prese costumanze affetti, non che fattezze ed abito differenti: così la lingua unica o primitiva, insensibilmente adattandosi agli usi alle idee ai bisogni di ciascun ramo dell'umanità, si modificò in svariate guise, fondando linguaggi d'indole e di suono diversissimi. Ma se gl'influssi de' climi, ed il particolar tipo delle famiglie fondatrici non potettero tanto alterare le stirpi, che non conservassero il carattere originale del comun tronco; similmente le vicissitudini e i bisogni di ciascuna, non potettero tanto mutar le favelle, che nel fondo non s'immedesimassero in un comune organamento. Laonde si ha a dire, che le favelle altro non sono che dialetti varii di quel linguaggio primitivo, che Dio rivelò per spargere nel mondo il seme della parola, e nella parola la scienza.

Adunque in ogni favella abbiamo due elementi contemperati: uno fondamentale e generico, per cui si rannoda ad un comune centro; l'altro accidentale e particolare che costituisce la specialità del popolo cui appartiene. È vero che il primo di essi, per le tante trasformazioni secondarie avvenute ne' dialetti primitivi, o debolmente o quasi nullo apparisce in parecchie delle moderne lingue: ma il paziente lavoro delle scienze etnografiche, salendo d'una in altra diramazione, quanto più si avvicina alle ceppaie antiche, tanto più trova vestigi di rassomiglianza; e già perviene a tal risultato, che la scienza può omai con fondato ragionamento pronunziare il domma più sublime delle tradizioni sacre, cioè l'unità dell'umana famiglia. Una è dunque la lingua, ma varia; una per radici per succo per tessuto, varia per forma e colorito di rami di foglio di fiori e di frutta. L'elemento fondamentale ci costituisce uomini, e ci ricongiunge legitimamente alla gran famiglia, che diciamo umanità; l'altro ci costituisce nazione, e ci dà fisonomia ed indole particolare.

Per conservare questa specialità di favella, che forma le nazioni, ci fa mestieri guardar la propria lingua da qualunque alterazione che potesse snaturarla o svisarla. Un popolo che perde la propria lingua, viene altresì a perdere la propria autonomia; e quando non possedessimo una favella, che possiamo dir nostra, non avremmo pure idee affetti bisogni costumi, che nostri fossero. Che altro è la vita nazionale, se non l'aggregato della religione scienza arte commerci inclinazioni e costumi proprii di una nazione? e che altro è la lingua, se non espres-

sione fonetica di essa vita? Ecco la ragione, onde i popoli, gelosi della loro indipendenza, vegliano solertemente a conservare illibato il deposito della lingua da ogni contaminazione forestiera: chè la medesimezza della lingua tiene vincolati gli uomini nelle medesime idee, e l'unità di parola e di pensiero forma le società civili. Un popolo che corre alle imitazioni, che tien per vezzo il pensare e lo scrivere a modo altrui, non merita di avere, nè avrà mai posto tra le nazioni; giacchè la più sordida di ogni servitù è quella della parola e del pensiero, la quale mena sensibilmente alla degradazione morale, ed al disfacimento della propria vigoria.

Il carattere che nasce dall'elemento particolare di una lingua, e che è il riflesso vero della vita nazionale, viene appellato, *urbanità*; cosicchè per esso, il dire ed il fare francese diverso è dallo spagnuolo, e l'uno e l'altro dall'italiano, avvegnacchè questi tre popoli, e le lingue loro mettan capo in un tronco comune, che fu il latino. L'urbanità consiste non solamente nell'usar voci modi e costrutti indigeni, ma ancora nel dare a tutto il discorso quella configurazione, quel giro, quell'armonia, che lo rende speciale. Laonde ci ha urbanità di due ragioni: una riguarda le minute parti della favella, cioè i primi materiali onde vien formata; l'altra l'ordine e la disposizione generale di tutto il discorso, e risguarda lo stile: urbanità adunque nelle voci ne' modi ne' costrutti, urbanità nello stile. Quindi applicar dobbiamo l'ingegno a bandire qualunque vocabolo o costrutto o frase forestiera, ed usar quelle soltanto, che più spiccatamente danno odore natio. Dico questo, perchè molti tengono di aver fatto tutto, quando hanno allontanato dal loro dire ogni forestierume, nulla poi curandosi di cercar nella propria favella il fraseggiar gentile e cittadinesco, e a modo di secco grammatico assestando il discorso. Ma lode non si merita evitando il male, bensì praticando il bene; ed in fatto di stile non si acquista pregio con lo scansar le lordure, ma quelle forme usando che sanno di urbanità e di gentilezza. Non ci ha lingua che non possegga gran copia di certe maniere di dire, che per loro indole solo ad essa appartengono, e la nostra italiana favella ne è abbondantissima (1); solamente fa mestieri di amore e di tolleranza nel ricercarle, di fino gusto nell'adoperarle, dappoichè esse spargono il discorso di certa fragranza natia, e lo configurano così che italiano apparisca, italiana indole abbia, ed italianamente risuoni. A questo debbe volger l'animo ogni giovanetto, che tenga in pregio le proprie cose e si reputa a vanto appartenere alla propria terra; e mostrar di essere così geloso delle cose patrie, come sono le altre genti di Europa.

Però, ripeto, questa virtù non si acquista per semplice buon volere, ma si richiede studio e perseveranza; cioè versando continuamente in mano le opere de' primi padri della lingua, da quelle tesoreggiare le dizioni elette e native, e farne cibo; le quali poichè saranno convertite in succo e sangue nostro, ci somministreranno al bisogno quella urbanità, che indicandoci italiani, non ci fa apparire pedissequi di nessuno. Ma studio, e studio incessante: nè vi fate prendere alle ciarle de' poltroni, che lo studio della lingua spacciano come cosa pedantesca e servile; chè le parole non vanno separate dalle idee, e chi studia l'une non può ignorare le altre. Qual giudizio portereste di colui, che datosi ad imparar pittura, tralasciasse come cosa inutile lo studio dell'impasto del colorito, dell'efficacia de' chiari e degli scuri? Egualmente reputate insano qualunque

(1) Il maestro diluciderà con acconci esempii questo fatto.

vi dica, che si può bene esporre le cose, senza conoscere a fondo i colori che le significano. È questa insania è stata la causa di tutte le contaminazioni patite dalla nostra favella, dal secolo decimosettimo, che fu guasta dagli influssi spagnuoli, sino al decimottavo e decimonono, in cui il pensare oltramontano la rende ancora in fatto di scienze illegiadra e barbara. E molti si trovano, che non solamente non vogliono, perchè non sanno essere italiani, ma ancora a questo difetto di urbanità aggiungono il vezzo di usar senza necessità vocaboli che nostri non sono, e modi che sono sempre da fuggire. Io so che dicono, esservi astretti dalla penuria che abbiamo di certe forme: la penuria l'hanno essi, penuria dico di sani studii; ma coloro che ricercano nel fondo della lingua, trovano che di nulla abbiam difetto, di pochi casi in fuori, cioè quando necessità ci stringe di torre ad imprestito qualche nuovo vocabolo, per significar nuove idee. Ma, ripeto, tranne questo solo caso, qual necessità ci è mai di turbar l'armonia della propria lingua, imbarbarirne le costruzioni, confonderne l'andamento, e disdegnando le frasi proprie preferire le straniere? Non ne veggo altra che quella, la quale deriva dall'ignoranza della propria favella, e dalla colpevole negligenza delle proprie cose.

Mi piace di rifermar queste dottrine, con l'autorità di un uomo, cui gli sciocchi non possono regalar del pedante, essendo stato gran filosofo, grande oratore e statista, voglio dire M. T. Cicerone. Egli numerando le qualità essenziali del discorso, li riduce a quattro: *ut latine, ut plane, ut ornate, ut ad quid quod agatur apte congruenterque dicamus*; cioè urbanità, chiarezza, ornamento e decoro. Rispetto all'urbanità, ei dice, fa mestieri non solo adoperar voci e modi indigeni, ma attendere ancora alla pronunzia, cioè proferire le parole con accento, che non sappia di affettato o di inurbano, e suoni anche esso latinamente; e per ottener ciò, bisogna seguitar l'uso della città madre della lingua, siccome facevano i gentili parlatori della Grecia, parlando sempre a modo ateniese. Del resto lo scrivere e parlare urbanamente non è facoltà che richiegga i precetti dell'arte; giacchè, ei conchiude, l'educazione puerile la comunica, la cognizione delle lettere e l'uso del favellare la forbiscono, i libri e la lettura degli antichi oratori e poeti l'accrescono (1).

CAPITOLO TERZO.

Della chiarezza.

La chiarezza onde deriva — Ordinata disposizione della materia — Cognizione distinta delle cose — Uso de' vocaboli proprii — Modo di collocar le parole nel discorso.

Appresso la urbanità, si richiede necessariamente chiarezza, se vogliamo che altri intenda senza alcuna fatica i nostri pensieri. Essa procede da due cagioni, dall'ordinata lucentezza delle idee, e dalla qualità delle parole.

Perchè le idee spiccassero chiaramente, fa mestieri e collegarle con ordine, e con precisione significarle. Quando tutta la materia del discorso è ben distinta nelle diverse categorie, quando ogni pensiero ogni imagine si raggruppa sotto proprie attinenze, quando precisa è la notizia de' tempi de' luoghi e delle persone, quando i particolari de' fatti e delle cose prendono nel discorso quell'ordine che hanno in natura; già si ottiene tanto di perspicuità, che poco altro si vuole a conseguirla in-

(1) De Orat. lib. ter.

teramente. Il resto nasce dalle parole, cioè dalla proprietà loro, e dall'ordine onde saranno collocate. Ma questa è poca cosa rispetto alla prima, poichè la perspicuità e l'ordine dell'idee si tira naturalmente dietro quella dell'elocuzione; e ben disse il poeta, che nè facondia nè lucidezza mancano mai a chi, togliendo a trattar argomento secondo le sue forze, pensa e vede in esso chiaramente.

E donde nasce, dice Cicerone, che spesso s'intende l'avvocato assai meno, che se dicesse il cliente? certo perchè questi ha più distinto nell'animo le cose. Infatti costoro, che vengono a recarci delle cause, le più volte così ci istruiscono di ogni particolarità, che niente lasciano a desiderare di evidenza. Le medesime cose poi, pervenute in mano di Fusio o di Pomponio, non le posso più comprendere, se con tutto l'animo non vi attendo; tanto confusa e disordinata è l'orazione, così è invertito il naturale ordine delle idee, tanto è il profluvio e la stranezza delle parole, che l'elocuziono invece di portar lume alle cose, lo ottenebra, o pare che essi medesimi schiamazzando si facciano inciampo al dire (1).

Adunque, per ottener la chiarezza, si deve principalmente attendere alla disposizione delle idee, ed alla cognizione lucidissima delle cose. Conosciute le cose, e bene assestate le idee, non altro si richiede che contrassegnarle co' vocaboli proprii, ed i vocaboli ordinare secondo procedono le idee e l'indole della propria lingua richiede. E però l'elocuzione si dice chiara quando le parole esprimono nè più nè meno di ciò che si vuol dire, e son disposte nel discorso senza ambagi e contorsioni.

Ad ogni idea risponde una voce particolare, che la significa: quando essa voce è così adattata all'idea, che mal potrebbe ad altra convenire, vien denominata *propria;* quando abbraccia nel suo significato più idee, non è propria, ma *generica.* Ora quando per ignoranza della lingua si adoperano le parole generiche, che sono astratte, per contrassegnar cose concrete e precise; la chiarezza si dilegua, ed il discorso si rende dubbio e oscuro. Quindi, per essere inteso dall'universale, uopo è parlare con quella precisione di vocaboli, che conviene alla natura delle idee; e per avere all'uopo le parole che precisamente rispondano alla materia bisogna studiare a fondo la propria lingua, altrimenti si ricorre o a' vocaboli stranieri, violando la principalissima virtù del dire che è l'urbanità, o alle voci generiche, e poco o nulla si è inteso. Colui che tratta di un'arte o di una scienza particolare, a mò di esempio di scultura o di astronomia, se ha premura di farsi intendere dagli astronomi e dagli scultori, è necessario non solo che abbia cognizione esatta delle cose, ma ancora dello parole che son proprie a tali discipline. Quindi nasce la precisione, quindi la perspicuità.

Dippiù bisogna alla proprietà delle voci, congiungere certa disposizione; chè ogni lingua tiene una particolar maniera di collocar le parole, che vuolsi accuratamente imparare con la pratica degli aurei scrittori, ed osservarla nell'uso dello scrivere e del dire; altrimenti tutta la chiarezza, che si è ottenuta con la connessione delle idee e la precisa natura de' vocaboli, sarà guasta dall'ordinamento improprio della propria favella. E però da noi italiani si deve aver chiara cognizione dell'indole e delle forze del nostro idioma, e fin dove si può estendere in fatto di inversione, da quali difetti tenersi lontano, quali maniere imitare, quali fuggire. Dico ciò, perchè il parlar nostro non è così piano e andante, come ad imitazion del francese pretendevano que' del passato secolo configurarlo, e neppure ha virtù di seguitar il modo latino con quella

(1) De Orat. lib. ter.

perfezione, che il Boccaccio si studiò di conseguire. Noi abbiamo nella nostra lingua con singolare accoppiamento temperate, la semplicità delle moderne e la robusta tessitura delle antiche favelle: soltanto il buon giudizio, raffinato dal gusto delle lettere, può esserci norma nel saper come quando o sino a qual punto ritrar dell'una o dell'altra maniera; chè, secondo i varii generi di prose e di poesie, o la qualità del soggetto, bisogna dare il torno allo stile.

Della proprietà delle parole, e dell'ordine onde si hanno a disporre, qui ho detto solo quel tanto che si richiede per ottener chiarezza; imperciocchè avremo appresso occasione di parlarne più ampiamente, quando cadrà il discorso intorno alla natura delle parole ed all'ordine inverso nel collocarle.

CAPITOLO QUARTO

Dell' ornamento.

Gli ornati fanno la bellezza dell'eloquenza — Necessità di usarli — La bellezza dell'idea si tira naturalmente dietro quella dell'elocuzione — Discrezione ed accorgimento nell'adoperar l'ornato.

Il parlar chiaro ed urbano non è un gran fatto; nè richiede speciale ingegno; qualunque abbia sufficiente cognizione della lingua, e scienza delle cose che deve esporre, chiaramente ed urbanamente parla e scrive. Ma questo non forma l'oratore, nè commuove ad ammirazione, nè si procaccia lode; anzi, dice Tullio, chi altrimenti fa non solo non è reputato oratore, ma neppure uomo. In che sta dunque il grande ed il meraviglioso dell'eloquenza? di qual favellare gli uomini maravigliando esclamano? di chi tengono la parola quasi di nume che parli? Di colui che alla urbanità ed alla chiarezza congiunge l'ornamento.

E l'ornamento, ei soggiunge, consiste nel parlar con distinzione ampiezza copia splendore così di cose, come di parole, ed in tutta l'orazione spargere certo numero che la rende armoniosa. Quindi l'ornamento si genera dall'abbondanza e finezza de' colori, e dalla venustà delle armonie, e queste e quelli rispondenti allo splendore delle cose di cui si discorre. Io sò che molti reputano gli ornati non solo una superfluità, ma ancora un'offesa che viene a recarsi alla virtù delle idee: ma costoro non riflettono, che l'ornamento, convenevolmente adoperato, non che adombri, aiuta il pensiero, non che sia una vanità, molto invece conferisce all'efficacia di quello; non pensano che le forme nell'arte, non servono soltanto a rendere intelligibile altrui il concetto, ma ancora a generar negli animi quel grado di diletto estetico, di che il concetto è capace. Togliete al Sanzio quella soavità e grazia e purezza di colorito, o che altro resta delle sue maravigliose dipinture?

Fermato adunque che all'eloquenza è necessario l'ornamento, veniamo a dire da quali fonti deriva. E innanzi tutto, dice Tullio, fa mestieri che la materia dell'orazione sia per sè stessa ornata e bella. Grande avvertenza si è questa, e da tener sempre presente, ove vogliamo conseguire il pregio del bello stile; imperciocchè le cose triviali, piccole, esornate, per qualunque artifizio non possono mai acquistar quella bellezza che per natura non hanno. Solamente i sofisti spacciavano di saper render belle le cose brutte, e di dar pregio a quelle che non ne avevano. Ma chi non vede che il liscio è una falsità che può abbagliar gli occhi soltanto degli idioti, ed anche per poco tempo? chi non sa

che, passate appena le prime impressioni che nascono dalle false apparenze, si scorge tosto la povertà della sostanza nel vuoto che rimane negli animi ? Materia dunque si richiede per sè stessa atta all'ornamento, se vogliamo che l'eloquenza risplenda di propria luce, non accattata; e dove è materiale prezioso, non può non uscir prezioso anche il lavoro, chè, secondo avvisa il poeta, siccome non si può dal fumo cavar luce, così la luce non può non risplendere.

Quindi è uopo all'oratore non solo fornirsi di gran dovizie di dettato, ma empirsi il petto di grandissime cose, e moltiplici per dolcezza abbondanza e varietà; lasciare gli augusti confini delle questioni speciali, ed imbeversi de' principii della scienza, questi maneggiar per modo che gli ascoltanti dalla cognizione degli universali scendano agevolmente alla pratica delle cose. Ma in ciò qual soccorso si può ottener da' trattati, o dalle retoriche ? Ognun vede che non è materia da comprendere entro brevi confini, ma spaziando pe' campi immensi della scienza e dell'arte conviene ricavare e dalle teoriche e dalla pratica opportuno ammaestramento di precetti, e profonda sapienza. Quando si è dotto della materia, quando si ha raffinato il gusto dallo studio de' sommi, l'ornamento viene da sè; chè la copia e l'eccellenza delle cose, partorisce lo splendore e la varietà del dettato.

Oltre il pregio della materia, quali siano gli elementi che compongono l'elocuzione ornata non è difficile conoscere; e neppure si vuol molto acume per investigar di essi la natura. E noi tra breve verremo particolarmente parlando de' traslati, delle figure, delle sentenze, de' concetti, dell'armonia, dell'inversione, e di tutti que' succhi elementari di cui si ravviva l'elocuzione, e si nutre lo stile. Le difficoltà sorgono nell'adoperarli con tal misura e temperamento, che non si alteri l'evidenza dell'idee, la bellezza delle imagini e la dignità dell'arte, nè arrechino fastidio alla delicatezza degli ascoltanti. E questo inculca con eloquentissime parole Cicerone. Distingue dapprima un doppio ornamento; l'uno che nasce dalla maniera generale del discorso, l'altro da alcuni brevi e particolari tratti di pennello; quello deve essere sparso per tutte le membra dell'orazione, e nell'insieme la fa apparir bella; questi son certi fiori, ad esempio le sentenze i concetti e le figure, dispersi qua e là come risalti e guizzi di maggior luce. I quali, egli avverte che si adoperino con parsimonia; nè si creda che l'uso frequente di essi abbia maggiormente a piacere, anzi quanto più se ne sopraccarica il discorso, tanto più si genera sazietà e noia. Ed in verità non ci ha cosa piacevole che sia, la quale per soverchia o per ripetuta sensazione non disgusti i nostri sensi; anzi noi altri uomini siamo così fatti, che più prestamente sentiamo fastidio di quelle che da prima ci commossero a maggior piacere. Certo nel canto ci riescono più dilettevoli le inflessioni delicate de' falsetti, che le voci ferme e severe; eppure ove quelle spesseggiassero troppo, non solo gli uomini austeri, ma la stessa moltitudine le sdegnerebbe. Rispetto agli altri sensi accade lo stesso; gli unguenti più fragranti recano più prestamente sazietà, che i leggieri odori: ed anche il tatto richiede certa misura di levigatezza e morbidezza. Lo stesso palato, che è il senso più voluttuoso, poco si acconcia alle cose troppo dolci: e chi potrebbe usar lungamente cibi e bevande melate ? Laonde, conchiude Tullio, in tutte le cose la voluttà sta a confine con la nausea: e se ciò è vero di quelle che toccano solamente i sensi del corpo, quanto più delle poesie, in cui la sazievole abbondanza di ornati non vien giudicata soltanto dagli orecchi, ma dalla ragione ?

CAPITOLO QUINTO

Del decoro

Che cosa è il decoro in fatto di stile — Il dettato varia secondo i varii generi di eloquenza — Caratteri generali del discorso — Carattere didascalico, proprio della scienza — Carattere oratorio. Temperato o Sublime — Carattere poetico — Convenienze da serbare nell'eloquenza italiana.

Il decoro si ottiene, quando gli elementi del dire siano contemperati per modo che tutta la composizione riesca conveniente al fine cui è indirizzata, alla natura del soggetto, alla condizione de' tempi e de'luoghi. Questa convenienza, secondo Tullio, è di grandissimo rilievo, e l'oratore deve conservarla così ne' pensieri, come nelle parole; imperciocchè, ei dice, non ogni fortuna, nè ogni autorità, nè età nè luogo nè tempo nè ascoltante si deve trattare al medesimo modo; sempre in ciascuna parte dell' orazione si ha a considerare che cosa *convenga*, e per ragion delle cose che si trattano, e di chi dice, e di chi ascolta.

Di ciò nasce che la poesia differisca dalla prosa, l'eloquenza del foro sia diversa dalla popolare, e l'una e l'altra dalla sacra eloquenza, avuto riguardo alla diversità de' soggetti de' luoghi e delle persone. Dippiù, mentre ciascun genere di eloquenza ha un carattere generale che dagli altri lo distingue, mentre la poesia adopera modi e forme solo a sè convenevoli, ogni componimento sì in prosa come in verso, richiede certa specialità di ornati di impasto e di armonie, che ad altro non può appartenere. Quindi deriva la difficoltà di conservare il decoro nella composizione; e qualunque fosse la sottilità e la vastità dei trattati, non potranno mai ammaestrar tanto, che si possa esser certo di non errare. Imperciocchè i trattati non possono altrimenti andare, che per i generali; mentre l'eloquenza cangia movimento e forme ad ogni lieve diversità di cose di circostanze e di persone. Per non eccedere, nè rimanere al di qua dal soggetto, non ci ha altra guida che il buon giudizio; chè fondamento dell'eloquenza, dice Tullio, siccome di ogni altra cosa si è la sapienza; e siccome nel vivere, così nel dire la difficoltà maggiore stà nel discernere che cosa convenga: *sed est eloquentiae, sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia; ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilius, quam quid deceat videre*. Ma se non si possono dar precetti per regolar l'elocuzione in qualunque specie di componimento, bene si può suggerire alcune norme generali, le quali giovano a contenere l'inespertezza de' giovani entro certi confini, e gittare nella loro mente il seme di quel senno che tanto è necessario agli oratori ed a' poeti.

Generalmente ogni lavoro di eloquenza intende o ad istruire, o a dilettare. Si istruisce, quando per mezzo di ragionamenti chiari e connessi s'insinua negli animi altrui la verità, e però l'effetto del dire istruttivo si è il convincimento. Per generare il convincimento fa mestieri che, deducendo o da' principii generali o da' fatti, si passi per una serie di proposizioni intermedie, l'una ligata all'altra come anelli di lunga catena, alla dottrina che si vuole insegnare. A siffatta natura di componimenti niun'altro genere di orazione conviene, che quello chiamato da Cicerone ora *filosofico*, ora *tenue* e *sottile*; il quale egli in molti luoghi de' suoi trattati intorno all'eloquenza descrive con quel mirabile magistero, onde suole vivacemente colorire anche le cose più leggiere. Questo genere di parlar sommesso, umile, e quasi imitativo del familiare, ei dice, differisce dal parlare inornato più in fatto che nell'opinione. Tanto esso è semplice, che gli ascoltanti e persino i giovanetti confidano di poter parlare nei

medesimo modo; imperciocchè quella tenuità pare imitabile a chi la considera, ma inimitabile riesce a chi vi si prova. Abbenchè non abbia molto sangue, conserva però certo succo, che se non gli dà grande gagliardia, lo mostra però di sanità perfetta: non è ligato a certe regole di armonia, scorre libero ma non licenzioso; e spesso dal concorso delle vocali riceve tal mollezza, che è indizio di una negligenza non sgradevole, ma quasi di uomo più studioso delle cose che delle parole. Ma questa tale negligenza altro in realtà non è che diligenza per più piacere; chè, siccome avviene di certe donne senza ornamenti, questa specie di favellare anche negletta piace. Ha però qualche cosa che lo rende venusto, ma non apparisce: non ci trovi preziosi gioielli, non adoperati i calamistri nè il belletto. Ma che dunque, tolte tutte queste cose, gli rimane? L'eleganza e la mondezza, cioè un linguaggio puro urbano lucido e andante.

Questi sono i pregi dell'eloquenza de' filosofi, non i frequenti traslati, le pittoresche imagini, le piccanti armonie: semplicità ma non disgiunta da purezza urbanità ed eleganza di parole e di stile. Tale era il famoso atticismo de' filosofi greci, come Teofrasto Aristotile Senofonte, e principe di tutti per grazia e lucentezza Platone; la maniera de' quali si ingegnarono di imitare i latini, e Cicerone fu principe spositor di filosofia in Roma, come Platone in Atene. Era soltanto serbato all'età nostra il reputare che la scienza, per non perder decoro, dovesse vestir ruvido saio, e che non si potesse filosofare in Italia se non parlando e scrivendo come forse si parla e scrive in Lapponia. Egli è certo che la verità si ha a dipinger nuda, e per sè stessa non abbisogna di vezzi e di frange; ma la nudità sua non deve poi essere imbrattata da lordure, nè storpiata da slogamenti.

Il carattere persuasivo comprende in generale tutte le varie maniere che vengono propriamente dagli oratori usate; e perchè non possono esser materia di orazione se non o le cose mezzane o le sublimi, quindi il carattere persuasivo va distinto in due principali forme di discorso; l'una *temperata*, l' altra *sublime*, che è propriamente l'eloquenza. La prima serve per le occasioni ordinarie, e per que' soggetti che frequentemente incontra di trattare: la seconda è riserbata per le straordinarie occasioni, e per quelle materie che grandi sono, e gran forza di affetti e di suoni richieggono. Questa è ampla copiosa ornata, ed ha in sè virtù e gagliardia grandissima; vivaci traslati, frequenti figure, dizione scelta, sfolgorato impeto di accenti e di sentenze. La temperata procede con certa pacatezza, si piace di disputar ragionando, colorisce con più modestia, usa meno spiccate armonie. Sì l'una come l'altra si può più assaggiar negli esempii che per via di descrizione; e perchè possiate averne conveniente cognizione, vi consiglio a leggere, tra tante di Tullio, come modello del genere temperato le orazioni per la Legge Manilia e per Archia; come esempio inimitabile di concitata e sublime eloquenza la prima contro Catilina, e la seconda contro Antonio.

Ultimo tra' caratteri del discorso, ed il massimo cui l'eloquenza possa giungere, si è il poetico. La poesia per propria natura intende a rappresentare il bello, ed a muovere il diletto estetico negli animi; quindi ha maggior necessità di abbellir la forma, perchè rispondesse pienamente alla interiore bellezza dell'idea. Di ciò si deduce che ogni specie di ornamenti si convengono al suo pennello; essa adopera parole nobili ed armoniose, modi e costrutti eleganti, vivaci traslati splendide figure; e di questi colori si serve opportunamente per rendersi evidente e popolare, dando imagine sensibile a'concetti astratti. Le andaci trasposizioni che danno tanto nerbo ed evidenza allo stile, e che nella prosa vogliono es-

sere usate con sottile discernimento, le son proprie e naturali; imperciocchè la nostra poesia ha molto conservato di quel magistero di inversione, che si trova nella lingua di Orazio e di Virgilio. Il ritmo, che nella prosa è libero, vien da lei sottoposto a certe misure che diciamo *metri*, ed accompagnato quasi sempre a certe cadenze simili, che chiamiamo *rime;* cosicchè dal ritmo dal metro e dalla rima insieme congiunte, risulta tale composizione di accordi e di melodie, che gli animi ne sono vivacemente dilettati e commossi.

Adunque il carattere poetico contiene più ornato, che ogni altro; e qualunque fosse la tenuità del componimento, avanza sempre in colorito ed espressione il genere di prosa più concitato e sublime, non potendo mai la prosa ricevere quella vivacità di traslati, quella frequenza di figure, quell'artifizio di inversione, e molto meno quelle armonie. Ed in ciò risplende massimamente la virtù dell'Italiana favella, che ha colori differenti non solo per i differenti generi del dire, ma ancora per ciascuna specie; cosicchè altri convengono alla prosa, altri alla poesia, altri al dire per convincere, altri a quello che intende a commuovere, altri al poema, altri all'inno; e dopo tutto ciò si richiede acuto discernimento e gusto squisitissimo per non offendere le convenienze della materia che trattiamo. Questa verità bisogna ribadire e dilucidar con gli esempi, perchè i giovani avessero a guardarsi dall'usanza, presso noi introdotta per impropria imitazione del francese, di scrivere certa prosa da romanzo e da commedia, non vereconda non dignitosa e semplice, come l'indole è del parlar nostro, ma sfacciata ed ambiziosa per modo, che intende quasi ad usurpare il luogo alla poesia. I francesi per natura di lingua, non hanno gran divario di elocuzione; così nella prosa come nel verso gli stessi modi le stesse voci il medesimo giro, collocazione traslati costrutti quasi per tutto le stesse: anzi le più volte accade che facciano i poeti in prosa ed i prosatori in versi. Al contrario noi italiani serbar dobbiamo nell'elocuzione la convenevole distanza che è posta tra' diversi generi di eloquenza; praticando altrimenti, svisiamo il parlar nostro senza imitare quello di alcuno, e quella varietà perdiamo che da' latini e da' greci solo noi ereditammo.

Ci siam contenuti a delinear l'imagine de' generali caratteri del dire, reputando superfluo discutere le particolarità di ciascuna specie. Qual temperamento di ornati, qual decoro di elocuzione si abbia a serbare in ogni particolar componimento è cosa che non si impara con le teoriche, ma con lo studio de' sommi, e con la pratica del comporre. Investigar negli scrittori le cagioni della loro eccellenza, scrivere spesso, sottoporre le proprie cose alla correzione di uomini raffinati ed esperti, ecco la scuola onde si cava maggior profitto. In fatto di convenienza, dice Tullio, non si possono dare altri precetti, che generali intorno alla configurazione dello stile, se pieno se tenue se mediocre: in ogni cosa la natura e l'arte danno la potenza di far ciò che si conviene, ma sapere come e quando convenga è tutta faccenda di prudenza; *omnique in re posse quod deceat facere, artis et naturae est: scire quid quandoque deceat, prudentiae* (1).

(1) De Orat. lib. ter.

CAPITOLO SESTO.

Delle parole.

Le parole sono gli elementi semplici dello stile — Non debbono offendere le proprietà sostanziali dell'eloquenza — Come le parole offendano la chiarezza e l'urbanità — Quale sia la parola ornata — Convenevolezza delle parole a' diversi caratteri del discorso.

Gli elementi semplici del pensiero sono le idee, le quali comparando e connettendo, formiamo i giudizii; dalla collegazione di più giudizii nascono i ragionamenti, ed ordinando in lunga serie i ragionamenti diamo vita al discorso. Ora tanto le idee, quanto i giudizii ed i ragionamenti abbisognano di segni sensibili per essere comunicati altrui, e però le idee si esprimono con le parole, i giudizii con le proposizioni, i ragionamenti col periodo; dall'unione di molti periodi si genera lo stile.

Adunque, siccome le idee del discorso, così le parole sono gli elementi semplici dello stile, quindi esse si hanno a stimare come il seme primo dell'eloquenza; e laddove abbiano difetto o di origine o di significazione o di armonia, certo non posseggono virtù di partorire lo stile bello e conveniente, a simiglianza de' colori, che quando sono improprii e guasti non possono generare un bel colorito. A dir tutto, perchè le parole concorrano alla bellezza del dire, uopo è che non offendano le proprietà sostanziali di ogni elocuzione, cioè la chiarezza l'urbanità l'ornamento e il decoro.

La chiarezza delle idee viene dalle parole offuscata, quando queste non le esprimono in modo proprio e preciso. Ogni idea è sempre composta di un elemento generico, e di un'altro particolare; quello la coordina sotto rapporti comuni a molte altre, questo la rende distinta da tutte. Ora quando la parola non ha virtù di contrassegnar precisamente essa idea, reca un significato vago nel discorso, e il discorso si rende improprio ed oscuro. Quindi la proprietà delle voci è la cagione principale della chiarezza; onde poi si genera quella evidenza, tanto singolare degli scrittori greci, la quale con la vivace rappresentazione reca lume e limpidezza all'orazione. I latini posseggono gran parte di questa greca evidenza; e di ciò traggono i loro più solenni poeti ed oratori quel rilievo di espressione, che quasi ti porge scolpito innanzi agli occhi il pensiero. Tali sono Cicerone Livio e Tacito nella prosa, Lucrezio Orazio e Virgilio nella poesia. Degli italiani quegli che più dappresso abbia imitato i latini in questa parte si è Dante, e questo è il più bel frutto che egli abbia tratto dallo studio di Virgilio, da cui prese lo *bello stile*; nè ci ha concetto del Poema Sacro, che non sia rappresentato con quanta evidenza può somministrar maggiore l'italiana favella, la quale è tra tutte le moderne quella che più abbia della greca precisione e del nervo latino.

Questa precisione poi si rende assolutamente necessaria ove si tratti di materie scientifiche o astratte; chè, se in tutte le altre serve per aggiunger bellezza, in fatto di scienze la proprietà è indispensabile per fare intendere altrui le idee ed i ragionamenti. Così i sinonimi possono esser tollerati, anzi spesso occorrono per dar varietà a qualunque soggetto, purchè non abbiano tanta particolarità di significato, che si potessero scambiare con altra parola del medesimo senso: ma nelle scienze essi sono le più volte di pessimo effetto, giacchè esprimendo sempre un'idea distinta dalla principale per alcuna qualità accessoria, generano oscurità nella

ennnciazione de' principii, e confondono la lucidezza de' ragionamenti. Medesimamente offendono la chiarezza tutte le parole di significazione dubbia, o che per posteriore uso abbiano mutato del significato antico; e tutte le voci tolte da particolare dialetto, comunque esso sia grazioso e vivace. Dico questo, perchè quando si è cominciato nel secol nostro a ripristinare la nazionale eloquenza, già contaminata dagli influssi stranieri, per troppo desiderio di purità, certi scrittori, come il Cesari, si mostrarono troppo ghiotti di modi e voci fiorentine. Non ci ha dubbio che il parlare di quella valle d'Arno, che per la gentilezza delle arti e della favella si può dire l'Attica del bel paese, abbia certa ingenita urbanità, che lo rende più italiano tra tutti i dialetti di Italia; ma il voler troppo usar modi e proverbii, che odorano di municipio, e certi vocaboli e costrutti che hanno del plebeo, può rendere poco intelligibile il discorso a tutte le altre province della penisola. La lingua nostra non è ristretta entro i soli confini della Toscana, ma è patrimonio comune a tutti; e veramente a formarla concorsero, a giudizio dell'Alighieri, non solo que' di Toscana, ma ancora Siculi Pugliesi Romagnuoli Lombardi, e quanti parlano l'idioma del sì.

Aggiungete che schivando le parole antiquate o tolte da particolare dialetto, ed usando le proprie si viene a dare al discorso, oltre la chiarezza, urbanità. Imperciocchè la proprietà delle voci non può ottenersi, se quelle non usiamo che e son nate in Italia, e sono ad ogni italiana provincia conosciute. Laonde chi cerca di significar con precisione le idee, altre parole non può usare, che italiane; dico italiane, non già fiorentine o lombarde; e quando italiane non fossero, sarebbero da fuggire come improprie ed oscure, perchè non apporterebbero a tutti la medesima idea. Ma se la chiarezza e l'urbanità, che vanno insieme congiunte, rimangono offese dall'uso delle parole appartenenti ad un sol municipio o provincia; quanto più non debbono ricever danno dal vezzo, di che pur molti si dan vanto, di frammischiare al dir nostro parole e frasi tolte da straniere lingue, e principalmente dalla francese? Certo il francese è un linguaggio renduto necessario dalla pratica delle corti, dal traffichi, e dal tradurre che in Francia si fa solertemente quanto di più specioso produce l'Alemagna l'Inghilterra, ed ogni altro paese di Europa. Ma che ha che fare la conoscenza di una lingua straniera, che sempre lodevole è, con la perfidia di imbarbarire la propria? Voi conoscete una tal lingua, e parlatela pure quando vi è a grado, o quando la necessità vi stringe; ma parlando e scrivendo italiano, perchè lardellare il discorso di strani accenti? È fastidio o ignoranza delle proprie cose? sempre colpevoli siete; e dove vogliate convincervene viaggiate Lamagna Francia Inghilterra, e troverete che nè Galli nè Sassoni nè Brettoni picchiettano di voci altrui la loro favella. È amore che essi hanno delle proprie cose, o disdegno delle altrui? lodevoli sempre sono, perchè la loro lingua antepongono a quella di qualunque altro.

Ma le parole non solamente esser debbono proprie ed urbane, ma eziandio, per dar venustà al discorso, ornate e convenevoli. Egli è vero che la chiarezza e l'urbanità conferisce loro non poco ornamento; ma la maggior bellezza di esse nasce o dalla virtù che hanno di esprimere più idee, o dalla vocale loro armonia. Rispetto a virtù, è uopo avvertire, che nella nostra favella ci ha di molte e molte parole, massimamente derivate dal latino e dal greco, che a somiglianza delle monete di oro, contengono il valore di molte altre. (1) Alle quali devi pure aggiun-

(1) Il maestro ne arrechi gli esempli.

gere i vezzeggiativi i diminuitivi i peggiorativi, di che abbonda l'italiana lingua in preferenza non dico della francese, ma della stessa latina, e solo eguale alla greca. Ora invece di ricorrere a stemperate circollocuzioni, l'uso di queste parole di significato complesso rende ornata l'elocuzione. Rispetto all'armonia vuolsi considerare, essere il nostro idioma oltremodo ricco di suoni varii ed aggradevoli, l'opportuno uso de' quali lo rende più melodioso di qualunque altro: quindi le parole inarmoniche ed esornate, quando non si ha necessità di esprimere alcun che di orrido o di rumoroso, son da fuggire come poco dicevoli alla venustà fonetica del nostro dire. E ciò va detto generalmente; chè l'armonia non è cosa da regolarsi co' precetti, mentre tutta dipende dal gusto squisito dell'orecchio, e dal senno che sa conformare i ritmi alla natura del soggetto. Dippiù le armonie crescono a mille tanti di bellezza, quando esprimono con proprietà la cosa; quindi quelle voci che i grammatici chiamano *termini-figure*, appunto perchè rendono imagine dell'idea, riescono di grande ornamento nel discorso, in preferenza di tutte le altre, che son semplici *cifre*, *o termini-memorativi*. I vocaboli *tonfo*, *sibilo* *scroscio*, *rimbombo*, e tutti quelli che significano le voci degli animali, come *boato*, *nitrito*, *chiocciare*, *grugnire* ed altri, belli ed ornati sono per armonia, giacchè il suono imita precisamente quello che si vuol significare.

Detto della chiarezza urbanità ed ornamento intrinseco alle parole, tocchiamo della convenienza che esse debbono avere co' diversi generi di eloquenza. Le parole, avuto riguardo all'uso de' sommi scrittori, sono da distinguere in più classi. Ve ne ha alcune che usate sempre in alto componimento, son tutte proprie del dire poetico, e chi queste volesse adoperar nella prosa, correrebbe pericolo di riuscir noioso e schernevole: tali sono *accenti o note*, invece di parole, *luci a rai* per occhi, *tenzonare* per combattere, ed altre moltissime; non che certe desinenze ricercate soltanto nella poesia come *capei* per capelli, *bei* per belli. Ce ne ha di altre che si possono usare così in rimesso come in nobile componimento; e queste son comuni alla prosa ed alla poesia, e formano quasi il totale della lingua. Finalmente molte pure ne abbiamo, che son da adoperar soltanto nel famigliare discorso o in umile scrittura, come *budella fegato* etc. Ora il gusto dello scrittore si manifesta nello scegliere quelle soltanto, che si confanno alla natura della composizione; il quale discernimento si acquista con la pratica dello scrivere, e con la lettura. In ciò massimamente ha signoria l'uso, giacchè il significato entra poco o nulla a dar convenevolezza alle parole, bensì il giudizio degli scrittori, padri della lingua: anzi le più volte troviamo parole esprimenti cose vili e plebee adoperate in nobile componimento, ed altre al contrario che significano nobilissimi soggetti, e non possono esservi ammesse. L'uso dunque è l'arbitro non solo de' costrutti e delle frasi, ma ancora delle parole onde vengono composte; e chi volesse dilungarsi in fatto di lingua dalla consuetudine, e seguire certe sottigliezze metafisiche, non potrà mai dare al suo scrivere nè splendore nè facondia, nè decoro.

Della proposizione del periodo e dello stile.

Natura della proposizione — Modo di collocar le parole nella proposizione — Lingue antiche — Lingua italiana — Modo di collocar le proposizioni nel periodo — Natura del periodo — Ordine logico de' giudizii — Proprietà del periodo italiano — Qualità dello stile.

Se con le parole rendiamo altrui intelligibili le nostre idee, in virtù delle proposizioni esprimiamo i nostri giudizi; i quali altro non sono che collegamento di più idee in una attinenza sola. Quindi avviene che ogni proposizione, per significare un giudizio intero, debba costare di due termini necessarii, legati per mezzo di un verbo; il quale verbo, perchè di sua natura sempre aggettivo, può andar risoluto nel verbo *essere* sostantivo, ed in un attributo che diventa termine di compimento della proposizione. Lasciando di parlare di tutte quelle figure grammaticali, onde viene ad essere o aggiunta o soppressa alcuna delle parti del giudizio, egli è certo che ogni proposizione intera si compone di tre parole necessarie, ciascuna delle quali prender deve tal luogo nel componimento, chè nell'assieme conferisca alla venustà ed efficacia dello stile.

Ognun sa che la greca lingua e la latina avevano grande agevolezza di invertiro l'ordine grammaticale delle parole; sicchè potevano esprimere le idee nella loro logica successione, che spesso è tutta diversa dalla ragion grammaticale. E questa proprietà hanno segnatamente le lingue antiche, che sono quasi direi verginali; giacchè appartenendo all'età poetica dell'umana famiglia non han sofferto le astratte modificazioni, che porta la civiltà, e conservano tal collocamento delle voci che si assomiglia alla evidenza del linguaggio di azione. Infatti nel parlare per via di gesto, si deve necessariamente significar prima l'oggetto, cui intende il pensier nostro, poi il soggetto che a quello si riferisce, e finalmente il legame che l'uno e l'altro immedesima nello stesso giudizio; e se vi ha altra parola che modifichi alcuna delle principali, va appiccata immediatamente a quella. E questo modo tengono appunto, fatte le debite eccezioni, i latini. Tacito non dice: *Reges habuere urbem Romam a principio*, lo che sarebbe stato contrario all'ordine, onde il pensiero stava nella sua mente: ma *Urbem Romam*, che è il termine cui tutto tende il discorso, e che precede ideologicamente ogni altro pensiero; poi il soggetto *Reges* con innanzi una qualità particolare *a principio*; e da ultimo il termine di relazione tra' due termini, *habuere*. L'italiana favella non può sempre disporre a questa foggia le parole; e però, dice il Botta, le lingue moderne non possono aggiungere alla gravità alla forza alla profondità alla grandezza di Livio e di Tacito. Solo dall'italiana l'inversione non è del tutto sbandita, anzi vi ci stà e vi si usa molto bene; ma molto lontana è dalla perfezione latina. Il gusto dello scrittore consiste in ciò, che, senza scemar pregio alla morbidezza ed all'armonia della nostra lingua, sappia usar di quella naturale collocazione di idee, onde poi si genera quella pittoresca collocazione di parole. Il che interviene assai volte, essendo rara la necessità di disporle grammaticalmente: così, per esempio, io non veggo niuna ragione, perchè si avesse a volgarizzare da Tacito: *I re tennero da principio la città di Roma*, lo che sarebbe un dire slavato e fiacco; e non piuttosto come fece il Davanzati, mutando alcun poco il valore delle parole, ma conservando quello della sentenza, *Roma da principio ebbe i re.*

Ma se nel conformare le proposizioni non sempre si può, per la naturale semplicità della nostra favella, imitar quella robustezza latina; bene però le proposizioni si possono nel periodo disporre con tale ordine, che rendono chiara imagine, onde i giudizii si succedono nella nostra mente. E di ciò vi convincerete, recando il medesimo concetto dal latino nel nostro volgare; poichè chiaro si vede, che se non si può tenere la stessa disposizione di parole, ben conservare si può lo stesso ordine delle proposizioni. Ecco un luogo di Livio, composto di tre proposizioni, delle quali le due subalterne tramezzano la principale: *Vultum ipsius Hannibalis, quem armati exercitus tremunt, quem horret populus Romanus, tu sustinebis?* Io non so veder la ragione, perchè s'abbia a disporle diversamente nel dire italiano; giacchè senza nulla perdere di convenevolezza, e molto acquistando di forza, io volgarizzerei così: *Lo sguardo del medesimo Annibale, cui gli eserciti in arme tremano, cui il popolo romano inorridisce, tu sosterrai?*

Ma per rendere più chiaramente il nostro pensiero, diciamo alcuna cosa del *periodo*. Il periodo altro non è che un complesso di proposizioni indirizzate ad esprimere lo stesso concetto. Ora poichè in esso molte proposizioni si contengono, ciascuna delle quali deve occupare un luogo conveniente alla sua importanza, è uopo innanzi tutto osservare che esse sono di più ragioni. Ce ne ha una che in sè racchiude la sostanza del concetto, e questa si chiama *principale*: tutte le altre che quella modificano, si dicono *subalterne*. Oltre a che le subalterne vengono distinte da' grammatici in *implicite* ed *espresse*; quelle significano i giudizii che il nostro intelletto fa rapidamente, e si restringono in una sola parola, come un'avverbio o un'aggettivo: queste esprimono i giudizii interi e posati, ed hanno tutte le parti richieste a formare una proposizione. Posto ciò è chiaro che nel periodo la proposizione principale deve esser collocata in luogo, onde più si mostri e quasi galleggi sopra tutte le altre; sicchè il pensiero di chi ascolta o legge difilatamente si indirizzi ad essa, come l'occhio del riguardante alla principal figura di un quadro: tutte le altre si debbono aggruppare intorno ad essa con quella disposizione, che è richiesta dall'officio di ciascuna, e dalla natura della modificazione che apporta all'idea principale. Ecco un periodo di Dante.

Quale i fioretti, dal notturno gelo
Chinati e chiusi, poi che il sol gli imbianca,
Si rizzan tutti aperti in loro stelo.

Non si può abbastanza ammirare l'ordine, onde parole e proposizioni si succedono in questa similitudine. Il poeta ove avesse posto tutta in principio la principale: *Quale i fioretti si rizzan tutti aperti in loro stelo*, avrebbe significato un'effetto senza aver prima discorso delle cause onde deriva; e dove tutta l'avesse riposta nella fine del periodo, avrebbe parlato di cause senza innanzi esprimere alcun termine dell'effetto a cui si riferiscono. Laonde con mirabile maestria ha messo innanzi il soggetto, i *fiori*; poi parla del gelo notturno che gli inchina, poi del sole che gli imbianca, e finalmente te li fa rizzar vivaci ed aperti innanzi allo sguardo. Chi non scorge l'evidenza e la verità, onde ciascun membro di questo periodo è collocato? quivi è inversione di parole e di proposizioni, ma ordine meraviglioso di idee; e l'una così dipendente dall'altra, che niuno sforzo traspare, anzi tale una facilità, che agli idioti può parere agevole artifizio lo scrivere a questo modo. A farla breve, vi ricorda di ciò che dicemmo parlando della prospettiva necessaria a serbarsi nelle descrizioni, poichè le medesime norme osserva la lingua inversiva. E queste avete a tener presenti nel

configurare il periodo; ed ingegnarvi di serbar l'ordine logico delle idee, senza recare offesa alla natura della lingua, altrimenti nasce contorto lo stile, ed un certo velo di oscurità adombra tutto il discorso. Ma lo scrivero in cotal guisa esser deve abituale non riflessivo, perchè non apparisca sforzato e freddo; e tale pratica si acquista, come ogni altra qualità del dettato, studiando ne' sommi, lavorando e ritoccando assiduamente.

Da ultimo rispetto al periodo italiano è da notar certe verità, che spargon lume su tutto quanto lo stile. La nostra eloquenza vuole essor molto connessa sì ne' pensieri, come nelle proposizioni che gli esprimono; onde poi risulta quell'andar franco ed ordinato, quel giro morbido di armonie, quell'arrotondirsi delle clausole. E però a conservare questa proprietà tutta italiana, redata in gran parte da' latini e da' greci, si conviene costringere le subalterne entro i limiti grammaticali della loro struttura, e tutte le proposizioni tra loro ed i periodi collegare per mezzo delle particelle o illative o disgiuntive o condizionali o copulative, secondo che la virtù del ragionamento richiede. A questo vuolsi por mente, perchè forma la fisonomia caratteristica del dire italiano, a differenza del francese, che è spezzato, inciso, disgiunto, e quasi aspirando e balzellando ad ogni passo procede. Questo fare gallico molti han chiamato succosità e nerbo, mentre nel fondo altro non è che slegamento ed interruzione; poicchè i francesi in fatto di stemperare in un profluvio di parole i loro pensieri, vanno innanzi a tutti coloro che scrivono le lingue derivate dal latino. Ripeto non è succosità, ma sbranamento di quell'unità necessaria a concentrare la forza del concetto. Chi vuol convincersene legga questo periodo così leggiadramente connesso del Giambullari « Stando le cose » in questa maniera, gli Ungheri, come aveva ordinato Arnolfo, com- » pariti in su la campagna, e dirizzatisi alla volta degli inimici, parte » alle spalle e parte per fianco, tirando con gli archi loro quantità infi- » nita di frecce, ed urtando con le aste basse negli avversari, con ro- » mori e grida grandissime investirono in Suembaldo » Notate come un solo sia il pensiero di questo periodo, *gli ungheri investirono in Suembaldo;* e però solo sta posto in forma positiva, e chiude gravemente la descrizione: tutti gli altri particolari che lo modificano, stando con pittoresca gradazione collocati incidentemente, concorrono a concentrarsi nel pensiero principale. Ora chi volesse scrivere a modo francese non avrebbe altro a fare, che, smembrando questa unità, di ogni membro formare una proposizione a sè, dicendo « *Tale era lo stato delle cose, quando gli ungheri comparvero in su la campagna. Si dirizzarono alla volta de' nemici parte alle spalle, parte per fianco. Tiravano con gli archi loro quantità infinita di frecce, ed urtavano con le aste basse negli avversarii. Finalmente con rumori e grida grandissime investirono in Suembaldo*. Questa dilaniata pittura, se le aggiungete qualche costruzione qualche parola e qualche frase alla francese, riuscirà un' imagine chiara della forma usata in Italia dalla maggior parte degli scrittori del passato secolo e del nostro.

Questo ligame operoso tra i membri del discorso si è quello che in generale costituisce la maniera italiana: ogni altra diversità nasce dall'indole particolare sì dello scrittore, come del soggetto, e forma ciò che propriamente diciamo *stile*. Ed in verità, che altro è lo stile se non l'imagine esterna de' nostri pensieri? E chi non sa che il parlar nostro si modifica secondo le qualità del proprio ingegno, e la tempera degli affetti? La favella è lo specchio in cui tutto si riflette l'animo dello scrittore; e però lo stile sarà ristretto o pomposo, grave o concitato, aspro o morbido, siccome il cuore dentro ci detta. Quindi danno

gran segno della propria inettezza tutti coloro che si affaticano di imitare lo stile altrui: e quando pure vi riuscissero sufficientemente, non diventerebbero schernevoli, siccome colui, che potendo parlare camminare sorridere a modo proprio, si ponga a scimiottare il sorriso l'accento e il passo altrui? Abbiate dunque fisso nell'animo che lo stile aver debbe due qualità caratteristiche, l'una particolare dello scrittore, l'altra della lingua in cui scrive. Cicerone e Livio, Orazio e Virgilio sono scrittori sommi ambedue, ambedue latini; ma lo stile di Virgilio è tutt'altra cosa da quello di Orazio, così quello di Livio da Cicerone. Simigliantemente le vostre cose debbono mostrare in sè scolpiti e contemperati insieme questi due tipi, l'uno individuale, l'altro nazionale; e ciascun vostro o periodo o verso o frase esser deve conformato così, che tutto quanto lo stile apparisca vostro ed insiememente italiano.

CAPITOLO OTTAVO.

Del parlar figurato.

Il parlar figurato trae origine dalla fantasia e dall'affetto — Attinenza che ha con la prosa e con la poesia—Il parlar figurato ha virtù di rappresentar sensibilmente le idee. Di dar nobili forme alle cose comuni. Di variare il colorito — Figure di parole, onde derivate — Metafora. Pregi ed officii di essa — Convenevolezza che deve aver col soggetto e con le persone — Metonimia — Sineddoche — Gusto che si richiede per ben usare i traslati — Figure di pensiero — Esagerazione — Personificazione — Apostrofe — Perifrasi — Ripetizione — Esclamazione — Epifonema — Avvertenza per ben usarle.

Poichè abbiamo ragionato della virtù propria di ciascun membro del discorso, facciamoci ad esporre tutti que' modi, onde il discorso riceve principalmente bellezza. Tra quali certo le figure avanzano ogni altro, sì per lo splendore che recano alle cose, come per la varietà che spargono in tutta l'orazione: quindi ci corre il debito di investigarne la proprietà e l'uso.

L'origine delle figure, come di qualunque specie di ornato, è da riferire all'imaginazione e all'affetto; dappoichè quando l'animo è per presenti oggetti accalorato, tosto la fantasia si schiude alla visione di un nuovo mondo, popolato di infiniti esseri, non inerti e disgiunti, ma vivi, e tra loro per visibile attinenza legati. Questo scovrimento de' rapporti che passano tra gli oggetti, somministra all'arte i modi di lumeggiar le cose con la pittura di altre cose di lor natura più rilucenti, moltiplicare i giudizii, estendere la conoscenza, rendere più vivaci le impressioni presenti con la ricordanza delle passate, spargere anima e vita per ogni parte; insomma porgere le idee non isolate e fiacche, ma efficaci, ma congiunte o per somiglianza o per dipendenza o per qualunque altra relazione, ad altre idee. Quindi deriva quel pennelleggiar vivace, così proprio dell'eloquenza, quando vien mossa dagli affetti, e cerca di commuovere altrui; quindi le pittoresche imagini e gli audaci tocchi della poesia. L'affetto e l'imaginazione son la causa di questa vivacità nella forma che diamo al pensiero: la quale perciò troviamo massimamente adoperata in que' soggetti, presso que' popoli, ed in quel periodo della loro vita, in cui la fantasia e l'affetto signoreggiano la riflessione. Usata fuori di queste circostanze, invece di dar risalto al discorso con la naturale loro bellezza, gli danno certo liscio caricato ed improprio. Infatti usate nella prosa didascalica i modi della sublime eloquenza, o nell'eloquenza il colorito proprio della poesia: trapiantate in Italia le audaci figure della Bibbia, o il linguaggio delle selvagge tribù di America, e vedete tale sorgere strana confusione di forme, che l'arte ne ri-

mane orribilmente sconcia. L'incivilimento è frutto di riflessione, e la riflessione non consente libero il campo al cuore ed alla fantasia di tutto osare: perciò il fare della incivilita poesia è preciso, castigato, elegante; ma imaginoso, ma audace, come quello che troviamo nella poesia primitiva non può esser mai.

Laonde il parlar figurato non nasce dall'ingegno, ma dal cuore, non si apprende per arte, ma proprio dalla natura vien dettato, e fa parte di quelle nobili forme di dire che Omero chiama la lingua degli Dei, a differenza di quella che gli uomini comunemente usano. La natura soltanto lo pone sulle labbra a' poeti ed agli oratori, quando son commossi; perciò diventa artificioso e freddo, quando il soggetto piano e andante non solleva l'anima di chi parla sopra la ordinaria realità delle cose. Quindi nell'adoperarlo bisogna innanzi tutto attendere, che le figure siano dicevoli al soggetto, lasciando alla poesia le più ardite, e nella prosa usando con delicato temperamento quelle che sono indizio di animo meno perturbato e di più regolata fantasia. Imperciocchè l'eloquenza della prosa, per quanto fossero commoventi le cagioni onde deriva, non può mai venire in paragone della poesia; la quale, per conservar la propria dignità, si compone di tali imagini, e si ravviva di quegli effetti, che per la contenzione loro avanzan l'ordinario stato dell'uomo. E questa è pure la ragione, per cui il parlar figurato oltre la vivacità maggiore, viene con più frequenza adoperato ne' poetici componimenti, e con maggior naturalezza vi trova luogo.

Dall'uso delle figure acquista anche l'eloquenza parecchie doti, che più bella la rendono e più efficace. Primieramente esse non ti presentano il pensiero nella sua astratta semplicità, la quale se si fa intendere all'intelletto, non ha però potere di dilettar sensibilmente; ma invece lo rileva con profilo evidente, lo colorisce in tutte le minute sue parti, e lo sottopone alla fantasia anzichè all'intelletto di chi legge. Così il nostro sommo poeta volendo lodar Virgilio della maravigliosa copia di eloquenza che si trova in tutti i canti di lui, non pronunzia un'idea semplice ed astratta, ma tratteggia un quadro, e con simbolica prospettiva imagina il suo concetto, quando dice:

> Oh se' tu quel Virgilio e quella fonte.
> Che spande di parlar sì largo fiume!

Nella qual figura noi vediamo una fonte copiosa, vediamo un fiume che ne sgorga, invece di un'arida sentenza. Di ciò nasce pure la virtù che le figure posseggono di rivestire nobilmente certe cose, che nel proprio loro linguaggio apparirebbero triviali un poco, e quindi non degne dell'eloquenza nè della poesia. Chi dicesse che Pietro delle Vigne aveva tanto potere nell'animo di Federico, che ei solo di ogni grazia disponeva, certo non direbbe cosa che tutti non sapessero dire. Ma questo medesimo pensiere in mano di Dante, diviene pittoresco e poetico, poichè lo simboleggia a questo modo:

> Io son colui che tenni ambo le chiavi
> Del cuor di Federico, e che le volsi
> Serrando e disserrando sì soavi,
> Che dal segreto suo quasi ogni uom tolsi.

Tale finalmente è la virtù del linguaggio figurato, che non solo rappresenta all' imaginazione con vivaci lineamenti le cose, e la loro insignificante nudità veste di nobili e decorose forme, ma nella uniformità della materia porge i modi di variar piacevolmente il co-

torlto. Il poeta, l'oratore che sappia usarne, solo con questo mezzo potrebbe dare attrattive e splendore a qualunque soggetto, percIocchè, quando pur gli mancassero, per difetto delle cose, i pensieri nobili e belli, quando fosse costretta a spaziare in breve campo l'operosità della sua mente, ove sappia maneggiar le figure, può col loro soccorso e rilevare la grettezza del soggetto, e variando le tinte aggradir mirabilmente.

Adunque le figure, traendo origine dalla fantasia e dal cuore, somministrano allo stile quella pittura di espressione, che sola si fa strada al cuore ed alla fantasia altrui. La qual virtù apparendo manifesta a qualunque abbia assaporato per poco la bellezza delle arti, lascio di più parlarne, e vengo per intendimento de' giovani a dir particolarmente di ciascuna specie di figure. Esse vanno distinte in due classi: alcune si formano dalle parole, trasferite dal senso proprio ad un altro improprio, perciò i greci le chiamarono *tropi*, cioè *traslati*; e quasi rappresentando sotto simbolo sensibile l'idea, contornano pittorescamente il pensiero. Le seconde consistono in certe imagini che discostandosi dal comun favellare, e dall'ordinaria realità delle cose, danno anima e movimento al pensiere.

Le figure di parole non furono generate, come mal si apposero il Pallavicini e appresso lui il Costa, dalla ristrettezza delle lingue primitive, quasi che queste, in difetto di voci proprie, fossero state costrette di ricorrere alle traslate. Se così fosse, avrebbon dovuto eliminarsi dall'eloquenza, appena la civiltà ebbe arricchito il patrimonio delle lingue e rendutele acconce a manifestare ogni generazione di idee. Ma noi vediamo, che ad onta dell'aumento delle parole proprie, seguitano le figurate ad essere il migliore ornato dell'arte del dire, e per abbondanza vivacità e varietà a tutti il primo: quindi non alla penuria de' vocaboli è da attribuirne l'origine, bensì ad altra cagione molto più nobile, quale abbiamo innanzi esposta, e certamente la vera.

E poichè le figure di parole consistono in un trasferimento di significazione, questo si può solo fare, quando tra l'idea, onde si prende il vocabolo proprio, e quella cui impropriamente si applica passa un naturale rapporto. I retori si son data una gran pena di esaminare tutte le svariate attenenze, che le idee possono aver tra loro, e di ciò han ricavato un gran numero di tropi; ma noi, reputando cosa superflua l'andar troppo particolareggiando con l'ingegno una cosa, che tutta dal naturale affetto deriva, diremo solamente di tre principalissimi.

Il traslato più copioso per l'ampiezza delle sue attinenze, e più bello per la varietà e lo splendor che sparge nel discorso, si è la *metafora*. Dessa è così naturale, non che al parlar degli oratori e de' poeti, ma sino alla comune favella, che non ci ha lingua, non ci ha genere di componimento che non se ne giovi. Tutta la sua efficacia essa trae da un rapporto di simiglianza tra due oggetti; anzi nel fondo altro non è, che una similitudine espressa più rapidamente per cagione del concitamento degli affetti, e della rapidità onde i giudizi si succedono nella mente. Ed in quel modo che la similitudine diletta sì per la relazione che scopre tra le cose, come pel lume che arreca alla nostra idea principale, egualmente fa la metafora, introducendo nel discorso certa novità di rapporti, e certi lumeggiamenti, che non si potrebbero altronde ottenere. Così quando il divino poeta ammonisce i superbi

> Non vi accorgete voi che noi siam vermi
> Nati a formar l'angelica farfalla,
> Che vola alla giustizia senza schermi?

Con la nuova e bella similitudine, che si annida in queste metafore, non solo spande lume sulla natura umana e sul mistero delle sue sorti temporanee ed eterne, ma ancora scovre la relazione che è tra la miseria dell'uomo ed un verme, tra l'anima sciolta da' lacci del corpo, e la farfalla che dalla crisalide de'bachi sorgendo, si leva dalla terra e spazia per alta regione.

Di ciò si fa a tutti chiaro che la metafora, per portar luce al discorso, deve essa medesima rilucere di tanta evidenza che risalti a tutti gli occhi: sarebbe in verità cosa molto strana, se chi deve fare officio di illuminare, fosse per propria natura oscuro. E tali sarebbero tutte le metafore ricavate da materie troppo ardue, e massimamente dalle scienze, come certi scrittori usano sì per parer saputi, come per dar novità a' loro concetti. Certo la novità è cagione di molto diletto; ma essa non deve nascere dalla comparazione di cose ignote all'universale, bensì dal rapporto che si pone tra le cose. Ne' versi che sopra abbiam citati di Dante, non si descrive un nuovo oggetto, anzi un'oggetto che tutti conoscono; ma la bellezza loro traggono da una relazione, cui forse pochissimi avevano fino allora posto mente, tra la trasformazione de' bachi in purissime farfalle, e quella degli uomini in spiriti nobilissimi.

Dippiù se la metafora altro non è che similitudine, bisogna che abbia le medesime qualità che nella similitudine si ricercano: cioè che le cose paragonate contengano veramente un naturale rapporto di somiglianza tra loro; ed, oltre questo, una decorosa rispondenza alla dignità dell'arte ed alla natura del componimento che vengono ad illustrare. Imperciocchè ci ha delle metafore che, per ardimento, solo alla poesia convengono; ci ha di quelle che a certi soggetti vanno adatte, ed a certi altri nò; e di quelle che a qualunque genere di poesia e di prosa non possono convenir mai, stante la viltà e l'indecenza della loro origine. Laonde viziose sono quelle metafore che poca o strana somiglianza hanno con la cosa significata, e quelle che tratte da umili cose sono ordinate ad illustrar nobili concetti, o al contrario. E tali erano la maggior parte delle metafore usate da' nostri secentisti, che per tanti versi bruttarono la venustà dell'italiana eloquenza.

Nè ciò basta solo, chè nell'usar le metafore vuolsi anco attendere alla qualità della materia, ed all'indole delle persone, cui indirizziamo il discorso. E certo noi usiamo della similitudine, e quindi della metafora, non solo per accrescere con la novità delle relazioni il diletto estetico, ma ancora per rendere evidenti le cose oscure, e sensibili i concetti astratti. Ora questa evidenza, questa sensibilità non si può ottenere, se non togliamo il traslato da quelle cose che meglio son note alla gente cui parliamo, ed hanno maggior conformità di natura col soggetto che trattiamo. Così, poetando di pastorali cose, le metafore e le similitudini che più fanno all'uopo sono appunto quelle che alla pastorizia appartengono; e indirizzando il discorso a' marinai, se vogliamo render loro sensibili le nostre idee, bisogna che le rivestiamo di quelle forme che le cose di mare possono somministrarci. E poichè ogni popolo ha un genere di vita pratica ed operosa, tutto a sè particolare; nasce che il parlar figurato di ciascuno, vien tolto dagli usi e dalle conoscenze a lui speciali. Quello vive di pastorizia, questo di agricoltura o di lavori di mano, quell'altro di traffico o di conquista; trovate che l'uno, per farsi strada agli animi sensibilmente ricava le metafore da' pascoli e dalle greggie, l'altro dalla coltivazione o dalle arti meccaniche, quest'altro dalla navigazione o dalla guerra; e così il discorso acquista quella speciale fisonomia, che ammiriamo nelle opere de' grandi scrittori.

Appresso la metafora vengono due altre maniere di traslati, che si fondano in altro rapporto che non è somiglianza; quindi non danno tanta vivezza al discorso quanto la metafora, che contiene similitudine, bene però adoperate valgono qualche cosa di più che il semplice linguaggio proprio e portano molta varietà nell'orazione: tali sono la *Metonomia*, e le *Sineddoche*. La prima consiste nell'attenenza che hanno le cose quando l'una dall'altra dipendono; come la causa e l'effetto, il contienente e la cosa contenuta, il vizio o la virtù e l'uomo vizioso o virtuoso, il segno e la cosa indicata. Ora adoperando il termine meno usato ed improprio, si viene ad accrescere il significato alle cose, e rendere più efficace il discorso. La seconda deriva da certo rapporto di più e meno, che si trova tra le parti di un tutto; ed avviene, che nominando invece del tutto la parte, o invece della cosa la materia onde ella è composta, o il genere per la specie, o il plurale per lo singolare, e viceversa, si cangia in alcun modo il colorito alle idee, e si dà più risalto alla significazione.

Adunque la metafora la metonimia e la sineddoche sono i fonti principali del linguaggio traslato. Di tutti più copioso e più bello è la metafora, poichè il rapporto di somiglianza ha maggior ampiezza, e molto più diletta; ma non sì che la metonomia e la sineddoche non rechino anche esso al discorso certa varietà, e certa bellezza con la novità che danno all'espressione. Con queste maniere i poeti e gli oratori sollevano la loro favella sull' uso comune, e la configurano secondo che le ragioni della bellezza richieggono: ma di grande accorgimento è mestieri, e di fine gusto a disporre i traslati per modo che non s'impaccino, nè confondano il discorso, e massimamente per non generar contradizione tra un traslato e l'altro, o tra il traslato e le voci proprie. Chi ha pratica delle tavole de' sommi pittori, ha osservato che non mai essi nel disporre il colorito, avvicinano le tinte opposte; ma invece usando de' colori intermedii e de' chiaroscuri, passano dall' una all' altra con piacevole digradamento. La medesima legge deve osservare chi vuole acquistar il pregio del bello stile, usando de' traslati come di colorito più vivace, e però spargendoli nella dizione con giudizioso compartimento, e ponendoli sempre in armonia col fondo della composizione.

Ma l'eloquenza sarebbe ben poca cosa, ove sol dalle parole ricevesse ornamento. L'ornamento più specioso essa trae da quelle figure, che pongono il pensiero in imagine, e lo atteggiano pittorescamente. E ancora di esse la natura è soltanto maestra; poichè nell'impeto degli affetti, le cose appariscono non quali veramente sono, ma con quegli aggiunti e quella configurazione che la fantasia suol somministrare: ogni studio, ogni sforzo d'ingegno, che tolga alle figure questa spontaneità, viene a scemar fede e calore al discorso. Quindi è vana la pena che si son data i retori di tutti i tempi per disaminare queste forme, distinguerle per classi, notare di ciascuna le proprietà e l'uso. Noi lasciando di far menzione di tutte, toccheremo quelle soltanto, che per la vivacità loro meglio rispondono alla loro origine, ed hanno maggior virtù di commuovere.

La prima figura, cui naturalmente inchina la fantasia degli uomini si è l'*esagerazione*; cioè dare agli oggetti tinte e contorni più forti che essi non si abbiano. Questa è connaturata in noi, poichè tale è la virtù della nostra mente, che non sta contenta a considerar le cose come esse sono, se non aggiunge loro quelle perfezioni che nell'idea si contengono: quindi avviene che i poeti e gli artisti accrescono mirabilmente la bellezza degli oggetti, o dando alle qualità che gli compongono maggior risalto, o ammendandone i difetti, o ideando certi particolari che in natura non so-

no. La quale virtù dell'umana fantasia addiviene più operativa, quando vien mossa dagli affetti; chè degli affetti è proprio il vedere nelle cose che li commuovono assai maggior potere che non ne abbiano. Usata l'esagerazione in questo stato dell'animo, non è meschino artifizio di retore, ma naturale ornamento; ed i greci la chiamarono *iperbole*, a differenza dell'*ipotiposi*, che campeggia semplicemente nel descrittivo. Tanto dell'una quanto dell'altra, reputo soverchio il dir più lungamente, dacchè le opere degli oratori, e massime de' poeti ne abbondano.

Un'altra figura, anche inspirata dall'affetto, veramente bella e poetica, si è la *personificazione*, che i greci chiamarono *prosopopea*. Essa sparge certo alito di vita sulle cose, che non ne hanno; e così dando corpo ed anima alle idee, porge al discorso meraviglioso potere di commuovere e dilettare. La bellezza di questa figura nasce dall'indole propria dell'uomo, che, essendo esso pieno di sensi e di vita, si piace a veder l'imagine di sè stesso negli oggetti che ha dintorno; e quando la sua fantasia è accesa, quando il cuore è commosso, ei crede quasi di avere a testimone e partecipe de' suoi pensieri e delle passioni tutta la natura. La poesia spezialmente usa di questo vitale spirito; e non ci ha cosa, che innanzi all'occhio del poeta non pensi, non senta, e che nell'operare non abbia intelligenza ed amore; anzi talvolta si leva a così alto segno che gli animali gli alberi le pietre e i simulacri stessi ascoltano la sua voce, ed entrano con lui in corrispondenza di affettuosi sensi. Ordinariamente questa figura va accoppiata ad un'altra, egualmente vivace, l'*apostrofe*; e l'una e l'altra insieme raddoppiano la forza dell'affetto, e danno maggior concitamento alla movenza del discorso. Però è da avvertire che nella prosa vogliono essere adoperate raramente, e nella poesia con quella discrezione, che la moderna arte richiede. Solo nell'arte primitiva era dato di usarne più spesso, perchè apparteneva a gente cui la fantasia e l'affetto valeva tutto, poco o nulla la riflessione. Così troviamo nelle forme della Bibbia spesseggiar le personificazioni e le apostrofi con tanta vivacità, che il Profeta indirizza alla spada del Signore personificata la parola, a questo modo: *O mucro Domini usquequo non quiescis, ingredere in vaginam tuam, refrigerare et sile: O spada del Signore, chè non hai posa? entra nel fodero, ristorati e taci*. Ho voluto volgarizzar parola per parola questo luogo di Geremia, perchè tutti potessero vedere, oltre la personificazione e l'apostrofe, quanti traslati si aggruppano in una sola sentenza di colorito orientale: ma questi son tratti di pennello sì vivaci, anzi pieni di tanta giovanile audacia e vigoria, che la riflessiva età nostra nol comporterebbe affatto.

Appresso l'iperbole e la prosopopea, son da pregiare la *perifrasi*, la *ripetizione*, l'*esclamazione*, l'*epifonema*. La prima non è come taluni potrebbero credere un lusso di colorito, ma deriva ancor essa dall'affetto; dappoichè la fantasia scorgendo nelle cose gli aggiunti che hanno relazione con le presenti commozioni dell'animo, per quelli le raffigura; e in tal modo espresse non significano una semplice idea, ma pennelleggiano una sensibile imagine. Così quando l'Alighieri vuol descrivere il cader del sole, tosto con la pittrice fantasia vede le circostanze fisiche e morali che l'accompagnano, e, quelle sponendo, tratteggia soavemente la sua idea.

Era già l'ora, che volge il disio
A' naviganti e intenerisce il core
Lo dì che han detto a' dolci amici, addio;

E che lo nuovo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano
Che paia il giorno pianger, che si muore.

Egualmente per dare efficacia alla sentenza, occorre alle volte ripetere le parole, che contengono la principale idea, e onde hassi a ricavare il maggior frutto. Tale è la prima parte dell'epigrafe apposta alla porta dell'inferno.

> Per me si va nella città dolente,
> Per me si va nell'eterno dolore,
> Per me si va tra la perduta gente.

Osservate quanto pensiero si nasconde nel ritorno grave e monotono di quel *per me*.

Oltre la *perifrasi* e la *ripetizione* giovano pure grandemente a commuovere l'*esclamazione*, che è uno scoppio improviso di affetto, e l'*epifonema* che è un'esclamazione di meraviglia. La prima si usa nel corso delle narrazioni, quando si viene a certi particolari che toccano più vivacemente: così Ugolino, venuto a quel punto, che esso e i figliuoli, fatti certi della morte orribile cui eran condannati, stanno *tutti muti*, esclama

> Ahi dura terra, e perchè non ti apristi!

La seconda si adopera nella fine delle descrizioni e de' racconti, quando le esposte cose commuovono ad alta meraviglia. Nel ventesimo della Gerusalemme, il poeta, dopo aver delineato tutto il quadro della battaglia, prorompe in questa chiusura.

> Tanto i campi mutata avean sembianza!

Noi ci siam ristretti a far menzione soltanto di quelle figure, che, venendo inspirate dall'affetto, occorrono nella prosa e nella poesia più frequentemente. Chi avesse vaghezza di conoscere più distesamente di queste cose, consulti le retoriche, chè ivi troverà il catalogo di tutte. Ma voglio ripetere ciò che dapprima ho detto, essere le figure tal cosa, che la natura medesima produce, quando l'animo è veramente accalorato; e quando accalorato non è, e per artifizio si vogliono usare, non che abbelliscono, rendono insulsa e fredda l'orazione. Suggellatevi nella mente questa verità; e quando non vi sentite mossi, non sperate mai di poter fare un bel lavoro. Fate proponimento di ripetere sempre a voi medesimi, quello che di sè diceva il divino poeta.

> . . . . . . io mi son un che quando
> Amor mi spira, noto; ed in quel modo
> Che ei dentro ditta, io vò significando.

CAPITOLO NONO.

Dell' armonia.

Onde nasce la naturale armonia del discorso — L'arte che cosa vi aggiunge — Di quali elementi si compone l'armonia musicale — La stessa appartiene alle parole e al verso — Altra è l'armonia della prosa, altra quella della poesia — Maggior efficacia dell'armonia poetica — Virtù che ha d'imitare i movimenti i suoni e gli affetti — In che modo, e con quali leggi.

L'idea, essendo puro intelligibile, per divenire un concreto, uopo è che s'incarni in una forma. Ma se essa è semplice ed una, le forme hanno successione di parti o nel tempo o nello spazio, e sono varie: la quale varietà risulta dalla natura diversa de' loro elementi, e fa sì che il pen-

siere passi all'intelletto per il ministero di diversi sensi. Quando l'idea si accoppia alle linee ed a' colori, la forma attuandosi nello spazio s'indirizza al senso della vista, e genera l'architettura la scoltura e la pittura; quando essa si unisce al suono, la forma si attua nel tempo, e facendosi strada agli animi per mezzo dell'orecchio, crea la musica e la parola, che sono meno circoscritte, più spirituali e più espressive. Però è da riflettere che tra la musica e la parola passa molto di differenza; perocchè questa potendo significar precisamente gli oggetti, non suscita indeterminate e generiche commozioni come la musica, ma scolpisce nettamente il pensiero.

Essendo dunque la parola un composto di idea e di suono, ne nasce che l'eloquenza e la poesia debbono non solo contenere un concetto degno della sublimità dell'arte, ma ancora tale armonia che, accordandosi all'interiore concetto, desti per mezzo dell'orecchio il diletto estetico negli animi. Sicchè nelle arti della parola l'armonia vien richiesta indispensabilmente, e chi ciò non cura, certo non è oratore, nè poeta. Già di per sè ogni parlare, comunque fosse negletto ed inornato, non può non avere certa armonia, la quale nasce dalle diversità fonetiche delle vocali e delle consonanti, onde le sillabe si compongono e tutto intero il discorso: ma l'arte vi può aggiungere molto di bellezza, disponendo con certa legge questa varietà di suoni. Ma in che propriamente consista questa legge non si può definire, essendo cosa giudicata dagli effetti, anzi che dalle cagioni. Solo lo studio de' capilavori e la pratica del comporre giovano a raffinare il senso, perchè possa e gustare la venustà delle armonie, e generarla: solo a questo modo i grandi scrittori impararono a fuggire le dissonanze e gli accordi triviali o barbari, e a dare alle loro composizioni quel temperamento grato e convenevole, che tutti intendono, ma niuno può spiegare. Del qual pregio sono massimamente da commendare gli italiani scrittori; perchè la nostra favella, sopra tutte le altre di Europa, è armoniosissima, stante che in essa le lettere son disposte con grata misura; e per la varietà degli accenti, e la libertà di collocarli variatamente, si può dare alla composizione un torno vario, e sempre aggradevole.

Ma per venire a più particolare discorso, bisogna prima ricercare onde risulti la virtù armonica del discorso. Ognun vede che essa deriva da' medesimi fonti, che la musicale armonia. La musica esprime il concetto, quando le sue note hanno tra loro certa attenenza di tempo, e vengono ordinate con quella natural legge che regola i loro accordi. Questa stessa relazione di tempo e di consonanza hanno le sillabe, che sono per così dire, le note dell'eloquenza: esse si pronunciano in tempo eguale o disuguale, differiscono o si somigliano per soavità per asprezza per accentuazione grave o acuta. Quindi è nato che il linguaggio ha potuto esser sottoposto alle medesime leggi della musica; imperciocchè col diverso contemperamento delle sillabe brevi e delle lunghe si è formata una specie di battuta musicale, che i latini chiamarono *piede*; ed essa è affrettata o lenta secondo il valore *quantitativo* delle sillabe che la compongono. L'unione di molti piedi, ordinati secondo le leggi dell'armonia, genera il *numero*, tardo o veloce, impedito o fuggevole, concitato o piano: la diversa disposizione poi degli accenti e de' suoni genera il *ritmo* o *melodia*. In ciò consisteva la venustà dell'armonia usata da' greci e da' latini; quantunque noi ignoriamo come essi, per segnare il tempo, pronunziassero le sillabe, e come per variare i ritmi disponessero gli accenti. Noi italiani abbiamo al piede de' latini e de' greci sostituite le sillabe, ma componiamo gli accenti e i suoni con le stesse leggi; sicchè dalla contemperanza delle sillabe de' suoni e degli accenti, formiamo anche noi le nostre battute. E come

che paia che il nostro verso fosse unicamente determinato dal numero delle sillabe; pure non è così, giacchè gli accenti quasi dividono il verso in più parti formando il tempo musicale, cioè la battuta o il piede, che dà varietà al verso benchè il numero delle sillabe fosse sempre lo stesso. Fatevi a pronunziar qualunque verso, e vedrete che di per sè si scompone in battute, che posano sopra gli accenti.

Per me si va — nella città — dolente
Odo a de-stra uno squil-lo di trom-ba

Dichiarate le cagioni dell'armonia, facile cosa è osservare siccome essa governi la poesia e la prosa, ma con legge diversa. Nella prosa non è costretta entro determinate misure, ma spazia liberamente; e temperando i suoni e gli accenti varii con ordine e leggiadria, dà al periodo certa movenza e certo giro di accordi: per modo che, se ad alcuno venisse a grado di scomporlo, troverebbe che l'armonia di esso procede dall'unione di molte battute, più o meno semplici, non altrimenti che nel verso. La poesia vien regolata da una legge più severa; la quale non le concede di usar liberamente del numero, ma il numero costringe entro certe misure, che perciò si addimandano *metri*: per forma che le battute di ogni verso non possono estendersi o restringersi, secondo è a grado al poeta, ma hanno un sesto determinato, che non può oltrepassar certo numero di sillabe. Conciossiachè le sillabe appo noi segnano la misura del verso, a differenza de' latini e de' greci, presso cui il verso era circoscritto nelle battute. Laonde nell'italiana poesia non esametri o pentametri, cioè versi di sei o di cinque piedi, ma ci ha pentasillabi senari settenari ottonari decasillabi endecasillabi, cioè versi di cinque di sei di sette di otto di dieci o di undici sillabe. E però la varietà del ritmo non deriva dal valor quantitativo delle battute, ma dalla collocazione varia degli accenti.

Ognun vede che per tali ragioni l'armonia poetica debbe esser molto più efficace della prosastica; non perchè questa non abbia la sua venustà, ma perchè quella ha numero e ritmi regolati dal rigore delle leggi, che la musica regolano: e dove ci ha più musica, ci ha pure maggior virtù di commovere gli spiriti, e di generare il diletto estetico negli animi. A questo potere, tutto proprio della poesia, e che costituisce nel fondo la bellezza delle sue forme, aggiungetene un'altro, che la rende oltremodo aggradevole, voglio dire la facoltà che essa possiede di imitare col numero e col ritmo non solo ogni natural movimento, o suono, ma ancora qualunque affetto. Dichiariamo brevemente questa dottrina.

E primieramente è da osservare che il numero, potendo essere o lento o scorrevole per cagion delle consonanti o liquide o ritenute, di cui costano le sillabe, e della loro contemperanza sì nella parola come nel verso, ha potere di imitar qualunque movimento o celere, o impedito, o tardo, o piano e andante, secondo che la natura delle cose descritte richiede. Ma il verso, a somiglianza della musica, non si compone solo di numero, bensì col numero ha congiunto i suoni vocali delle parole. Posto ciò chi non vede che appunto con questi suoni vocali si può presso a poco imitare il suono naturale de' gridi e de' rumori di qualunque sorta? E per ottener questo effetto non si ha a far altro, che disporre per le pose degli accenti quelle vocali, unite a quelle consonanti che più da vicino rendono imagine del suono che si cerca esprimere. Ecco come Dante in un solo verso ritrae col numero lo scoppio e la velocità della folgore, e con le consonanti dell'ultima parola il fender che fa dell' aere scrosciando.

Se subita la folgore scoscende

Il quale esempio mi basta qui di addurre solo, giacchè chi ha pratica de' sommi poeti non abbisogna di altri; e i capilavori, come sono l'Iliade l'Eneide e la Divina Commedia, abbondano in ogni pagina di versi e di descrizioni bellissime, appunto perchè o col numero o col ritmo, o coll'uno e l'altro imitano qualunque suono o movimento.

Medesimamente avviene degli affetti; i quali possono essere dalla poesia raffigurati con naturale evidenza, per le stesse maniere onde la musica li significa. E per qual virtù la musica è tanto espressiva di qualunque specie di affetti? Per questo solo che essa adopera numeri e suoni per manifestare il concetto; e la passioni hanno sì stretta ed ingenita attenenza col suono e col numero, che non si può dar maggiore. Considerate per poco l'indole degli affetti, e le naturali maniere onde si mostrano sensibilmente, e troverete che ad ogni commozione dell'animo corrisponde un segno sensibile dell'organo vocale; cosicchè l'allegrezza il dolore la maraviglia la paura lo sdegno, per mezzo di un particolar suono articolato della voce, si rendono altrui manifesti. Quindi vediamo presso tutte le genti significata la meraviglia l'allegrezza e l'ira con l'esclamazione *ah*, o pure *oh*, il dolore con l'*ahi*, la paura con l'*uh*. Ora, perchè l'armonia del verso indichi anche essa un determinato affetto, non si dee altro fare, che conformarla a tal ritmo di accenti, che suoni come la naturale esclamazione da cui l'affetto vien significato. Così volendo il nostro poeta ritrar quella rabbia, di che Ugolino era invasato, ecco con qual ritmo configura il verso

Parlare e lagrimar vedrai insieme,

Ma questa imitazione degli affetti, tutta fonetica, viene afforzata dal numero, poicchè gli affetti hanno anche col numero strettissima relazione. Fatevi ad esaminar la natura delle passioni, e conoscerete di leggieri siccome l'animo è variamente atteggiato a norma delle varie sue commozioni: così nell'allegrezza è saltellante e vivace, nella malinconia rilassato e lento, concitato nell'ira, svagato nell'amore, immobile nella paura. Ora per significare alcuno di questi movimenti dell'animo, la musica, oltre i ritmi, adatta ancora quel numero che propriamente gli conviene; e con le modulazioni o concitate o folleggianti o impedite risveglia vivacemente l'imagine di un particolare affetto. Egualmente procede la poesia, e ora rallenta ora accelera il numero, sì che convenga perfettamente alla qualità delle passioni, di cui vuol dare idea. Ecco due versi del Petrarca, che, divincolandosi con certo sforzo, esprimono lo sconforto e l'abbattimento dello spirito:

E prendo allor del vostro aere conforto,
Che il fa gire oltre dicendo: ohimè lasso!

Adunque l'eloquenza e la poesia usando per forma la parola, e le parole in virtù delle sillabe generando numeri e ritmi varii, posson significare ogni movimento ogni suono ogni affetto. Ma la poesia molto più, dacchè in essa il numero ed il ritmo vien regolato dalle misure musicali del metro. Con tali mezzi i grandi maestri dettero alle opere loro quella naturale evidenza, e quella speciosità di forme, che, rispondendo a capello al concetto, tanto diletta e commuove. Da essi imparate, e le loro cose fatevi a meditare, se desiderio avete di acquistar vanto di oratori o di poeti. La scienza non può fare altro che spiegarvi il magistero, da cui l'artificiale armonia si genera; ma come propriamente condursi per ottener tale effetto, non v'ha scienza, non v'ha arte al mon-

da che possa ammaestrarvene. Creare la bellezza delle arti può solo la fantasia nata estetica, ma regolata da quel senno che si acquista osservando ed esaminando i capilavori.

CAPITOLO DECIMO

Delle sentenze e de' concetti

Le sentenze ed i concetti danno grande ornamento al discorso — Che cosa sono le sentenze — Identità che esse hanno co'concetti — Altri sono giocosi, altri gravi o sublimi, sempre però si compongono di due termini — Rapporto necessario tra' termini del concetto — Quale uso hassi a fare de' concetti e delle sentenze.

Appresso le figure e l'armonia, il maggiore ornamento recano al discorso le sentenze ed i concetti; poichè questi con l'acume loro gli danno vivacità, quelle con la lor dottrina gravità e splendore. Solo questa specie di ornato non è volta a dilettar la fantasia, ma l'intelletto, il quale trova miglior cibo, ove gli si offre maggior profondità di pensieri, e peregrinità di rapporti tra le cose: e i concetti e le sentenze a questo officio maravigliosamente concorrono. Facciamoci ad investigarne la natura.

La sentenza è una morale verità, esposta succosamente; come le seguenti

. . . . Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria

Amor che a cor gentil ratto s'apprende

La sventura e il valor fecer gli eroi

Ma la sentenza le più fiate altro non è che un concetto, quando la verità che si vuole enunciare risulta da un rapporto posto tra cose differenti. Questo verso di Virgilio: *Una salus victis nullam sperare salutem: Sola salute ai vinti si è non sperarne alcuna*, ha tutta l'aria di una sentenza; ma nel fondo racchiude un concetto, giacchè contiene un rapporto affatto nuovo tra due termini distantissimi, la salvezza cioè e la disperazione. Ed in ciò consiste appunto la special natura dei concetto, dico nell'unione di due idee di lontana relazione, e talvolta opposte del tutto; e quanto più cresce la distanza tra queste idee, cresce la novità di detto rapporto, ed il concetto riesce acuto e meraviglioso. Chi legge Tacito, che è lo scrittore più concettoso che fosse stato mai, sente infinito diletto per questo acume, onde trova presentate le più profonde considerazioni sugli uomini e sulle cose. E di lui voglio addurre qualche esempio, perchè s'abbia meglio a comprendere in che propriamente consista la natura e la virtù del concetto. Ecco in qual maniera rappresenta l'idea, che le soggiogate nazioni avevano de' romani: *Auferre, trucidare, rapere falsis nominibus, imperium; ubi solitudinem faciunt pacem appellant. Torre, trucidare, rapire sotto finti nomi, questo chiamano impero; dove han fatto deserto, dicono che sia pace.* Quivi la bellezza della frase nasce dall'accoppiamento di due idee affatto opposte, il rapire e il governare, lo sterminio o la pace. Altrove dicendo della virtù degli antichi popoli di Germania, tra gli altri modi onde significa il suo pensiero, usa questi due, che nel medesimo tempo racchiudono una gran verità, ed hanno meravigliosa acutezza: *neque corrumpere et corrumpi saeculum vocant — Plus valent ibi boni mores, quam alibi bonae leges— Nè il cor-*

rompere e l'esser corrotto chiamano essi mondo = *Più valgono appo loro i buoni costumi, che altrove le buone leggi*.

Veduta quale sia la natura de' concetti, e la medesimezza che quasi hanno con la sentenza, uopo è avvertire che essi son di due ragioni: altri ridevoli, altri gravi o sublimi. La qual distinzione nasce non per diversità che avessero di forma, ma per la qualità dell'idea che esprimono. Imperciocchè così i ridevoli, come i gravi costano di un rapporto messo tra due idee o lontane o differenti, salvo che in quelli il rapporto è giocoso, in questi è grave e severo. Rispetto ai primi non ho ad aggiunger nulla a quanto sponemmo nel primo libro di questo trattato; recatevi a mente le teoriche addotte in proposito del giocoso, e non avrete bisogno di maggior dilucidazione. Rispetto ai gravi o sublimi voglio solo notare, che la loro speciosità deriva interamente dalla manifestazione di una gran gagliardia di animo; la quale manifestazione perciò addiviene concettosa perchè tra l'azione e il soggetto che la fa passa gran divario. Quel concetto lodatissimo di Seneca nella Medea, quando questa donna di spiriti fierissimi, alla nudrice che le spone la miseria del suo stato risponde, *Medea superest*, reca meraviglia, mostrando una femina straordinariamente superiore alla timidità del sesso. Questo medesimo concetto in bocca di un'uomo, perde più che la metà della sua bellezza.

Ma se la natura del concetto è riposta nell'unione di due termini, ei si conviene che tra essi termini fosse un rapporto reale o possibile, non supposto o falso; altrimenti per desiderio di concettare, si dà nel lambiccato e nello strano, e invece di recar meraviglia si genera fastidio. Tali sono molti concetti usati da Lucano, e tutti quelli adoperati dagli oratori e da' poeti del secento; i quali per dar novità alle cose comuni, andavan creando rapporti tra cose che non ne avevano, e non ne potevano avere alcuno: infatti qual relazione di simiglianza può essere tra il cielo ed una tomba? e pure Lucano lo trova, e parlando di chi rimane dopo morte insepolto, concetta così: *Coelo tegitur qui non habet urnam*: *Chi non ha urna vien coverto dal cielo*. Qual rapporto può imaginarsi tra una palla da cannone e il mondo? e pure un poeta volendo magnificar la potenza di certo imperatore, non ebbe ritegno di dire in un sonetto

A' bronzi tuoi serve di palla il mondo.

Io non dico che gli autori di falsi concetti avesser tutti a spropositare a questo modo, giacchè l'impropriètà o l'esagerazione de' rapporti può essere meno stravagante che questa, non però meno falsa: ma ho addotto tali esempii, perchè meglio apparisca il vizio radicale de' falsi concetti, e chi non ha ancora acquistato un gusto sodo se ne guardi.

Finalmente è da riflettere, che tanto le sentenze quanto i concetti, vogliono essere usate con parsimonia; conciosiachè, essendo ornamento di forte rilievo, temo che la soverchia copia non avesse ad apparire affettata. Aggiungete che, sopraccaricandone il discorso, viene a scemarsi il diletto che l'animo prende della loro novità, e diventando usuale, si rende stucchevole: tanto più che l'intelletto essendo troppo ferito dall'acutezza loro, invece di trarne ammaestramento e meraviglia, ne sarebbe oppresso, e in poco d'ora stanco. Sobrietà dunque nelle sentenze, e più ne' concetti; questi e quelle non hanno ad esser altro che spruzzi di maggior luce in un gran quadro, ma il colorito generale sia dolce. Vero è che nel trattare argomenti di scienza possono spesseggiar più che in altro

componimento, e nelle morali considerazioni della storia le sentenze ed i concetti si annidano naturalmente; ma questo però non concede, che il discorso venga interamente intessuto di concetti e di sentenze. Tale è il vizio di Seneca, che nelle sue opere quasi non ragiona altrimenti che per via di sentenze; del quale abuso non è del tutto esente il sommo Tacito tra' Latini, ed il nostro chiarissimo Botta, che nelle sue storie così come gareggia con Tacito di profondità, lo imita ancora nell'uso alcuna volta soverchio de'concetti.

Dell'elocuzione abbiamo voluto solo quelle parti dichiarare, che ne formano la sostanza; certi che i giovani, posti a studiare in questo trattato, avessero già nelle scuole di lettere svolta più minutamente questa materia.

FINE DELLA PRIMA PARTE

INDICE

LIBRO QUARTO